ART FRANÇAIS DU MOYEN AGE

QUÉBEC. MUSÉE DU QUÉBEC
18 octobre - 15 décembre 1972

MONTRÉAL. MUSÉE DES BEAUX-ARTS
11 janvier - 18 février 1973

Exposition organisée

dans le cadre des Accords Culturels

Franco-Québécois

par

l'Association Française d'Action Artistique

avec la collaboration

des Musées Nationaux

COMITE D'HONNEUR

Le Ministère des Affaires Etrangères

M. Jacques DUHAMEL
Ministre des Affaires Culturelles

M. Jacques VIOT
Ambassadeur de France au Canada

M. Jean-Marcel BOUQUIN
Consul Général de France à Québec

COMITÉ D'ORGANISATION

M. Louis JOXE, Ambassadeur de France, Président de l'Association Française d'Action Artistique.

M. Pierre LAURENT, Directeur Général des Relations Culturelles, Scientifiques et Techniques au Ministère des Affaires Etrangères.

M. Jacques RIGAUD, Directeur du Cabinet du Ministre des Affaires Culturelles.

M. Louis DELAMARE, Chef des Services de la Diffusion et des Echanges Culturels au Ministère des Affaires Etrangères.

M. Jean CHATELAIN, Directeur des Musées de France.

M. André BURGAUD, Chef du Service des Echanges Artistiques au Ministère des Affaires Etrangères, Directeur de l'Association Française d'Action Artistique.

M. Hubert LANDAIS, Inspecteur Général adjoint au Directeur des Musées de France.

M. Pierre QUONIAM, Directeur du Musée du Louvre.

M. Claude MENARD, Délégué Général aux Expositions et aux Echanges Culturels au Ministère des Affaires Culturelles.

M. François NEEL, Conseiller Culturel du Consulat Général de France à Québec.

M. Gaston DIEHL, Chef de la Section « Arts Plastiques » au Service des Echanges Artistiques au Ministère des Affaires Etrangères.

Commissaire Artistique : M. Pierre PRADEL, Inspecteur général des Musées de France.

Commissaire Artistique Adjoint : M. Jean-René GABORIT, Conservateur au Département des Sculptures au Musée du Louvre.

QUÉBEC

COMITE D'HONNEUR

Mme Claire KIRKLAND-CASGRAIN
Ministre des Affaires Culturelles du Québec

M. Gérard D. LÉVESQUE
Ministre des Affaires intergouvernementales

M. Jean CHAPDELAINE
Délégué général du Québec à Paris

COMITE D'ORGANISATION

M. Guy FRÉGAULT, Sous-Ministre des Affaires culturelles.

M. Yves MICHAUD, Commissaire général à la Coopération avec l'extérieur.

M. Raoul JOBIN, Conseiller culturel du Québec à Paris.

M. Jean-Claude COUTURE, Directeur de la Coopération avec l'extérieur.

M. Jean SOUCY, Directeur du Musée du Québec.

M. le Docteur Sean B. MURPHY, Président du Musée des Beaux-Arts à Montréal.

M. David G. CARTER, Directeur du Musée des Beaux-Arts à Montréal.

M. Léo ROSSHANDLER, Directeur adjoint du Musée des Beaux-Arts à Montréal.

M. André JUNEAU, Conservateur de l'Art traditionnel au Musée du Québec.

Les prêts ont été généreusement consentis par :

M. l'Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

M. le Directeur de l'Architecture.

M. le Directeur du Musée du Louvre.

M. le Préfet de la Seine.

M. le Préfet de la Seine-Maritime.

M. le Président de la Chambre de Commerce de Lyon.

M. le Président de la Société archéologique de la Charente.

M. le Président de la Société archéologique de Langres.

M. le Président de la Société archéologique de Sens.

MM. les Curés de Castillon-en-Couserans, Saintes (église Sainte-Marie des Dames), Saumur (église Saint-Pierre).

MM. les Maires des villes d'Abbeville, Albi, Angoulême, Auch, Bar-sur-Aube, Bordeaux, Castillon-en-Couserans, Châlons-sur-Marne, Chartres, Châteauroux, Cluny, Dôle, Evreux, Laon, Le Mans, Lyon, Marseille, Moissac, Niort, Orléans, Périgueux, Poitiers, Rouen, Saintes, Saumur, Tarbes, Troyes, Villiers-Saint-Benoît.

M. le Directeur de l'Action culturelle de la Préfecture de Paris.

MM. les Inspecteurs Généraux des Monuments Historiques.

M. le Conservateur en chef du Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale.

M. le Conservateur en chef du Département Sculptures du Musée du Louvre.

M. le Conservateur en chef du Musée Carnavalet.

M. le Conservateur en chef du Musée de Cluny.

MM. les Inspecteurs des Monuments Historiques.

MM. les Conservateurs des Musées d'Abbeville, Angoulême, Auch, Bar-sur-Aube, Bordeaux (Musée d'Aquitaine), Châlons-sur-Marne, Châteauroux, Cluny (Musée Ochier), Dôle, Epinal, Evreux, Langres, Laon, Le Mans, Lyon (Musée des Arts décoratifs et Musée Gadagne), Marseille (Musée Borély), Niort, Orléans, Poitiers, Rouen (Musée des Antiquités de la Seine-Maritime et Musée des Beaux-Arts), Saumur, Sens, Tarbes, Troyes et Villiers-Saint-Benoît.

101-07566/

Préface

Il y a quelque vanité à vouloir évoquer dans le cadre d'une exposition l'art français du Moyen Age. En effet, alors que d'impérieuses raisons matérielles contraignent à ne retenir pour la présentation que des œuvres de dimensions assez modestes, on ne peut par ailleurs oublier que l'art français est au Moyen Age d'essence monumentale.

L'architecture sera donc ici la grande absente. C'est elle en effet qui a imposé leur forme aux chapiteaux et aux frises, fourni un cadre aux vitraux et aux statues et qui a enrichi le vocabulaire décoratif des miniatures, des tapisseries et des orfèvreries. Et parmi les œuvres ici exposées les plus nombreuses sont les témoins de quelques grands ensembles monumentaux auxquels elles furent, à un moment donné de l'histoire, arrachées. Des destructions dues aux luttes religieuses du XVI[e] siècle jusqu'aux ruines de la dernière guerre, c'est un peu toute l'histoire, mouvementée et douloureuse, des édifices médiévaux français qui se lit, comme en filigranes, dans les pages de ce catalogue.

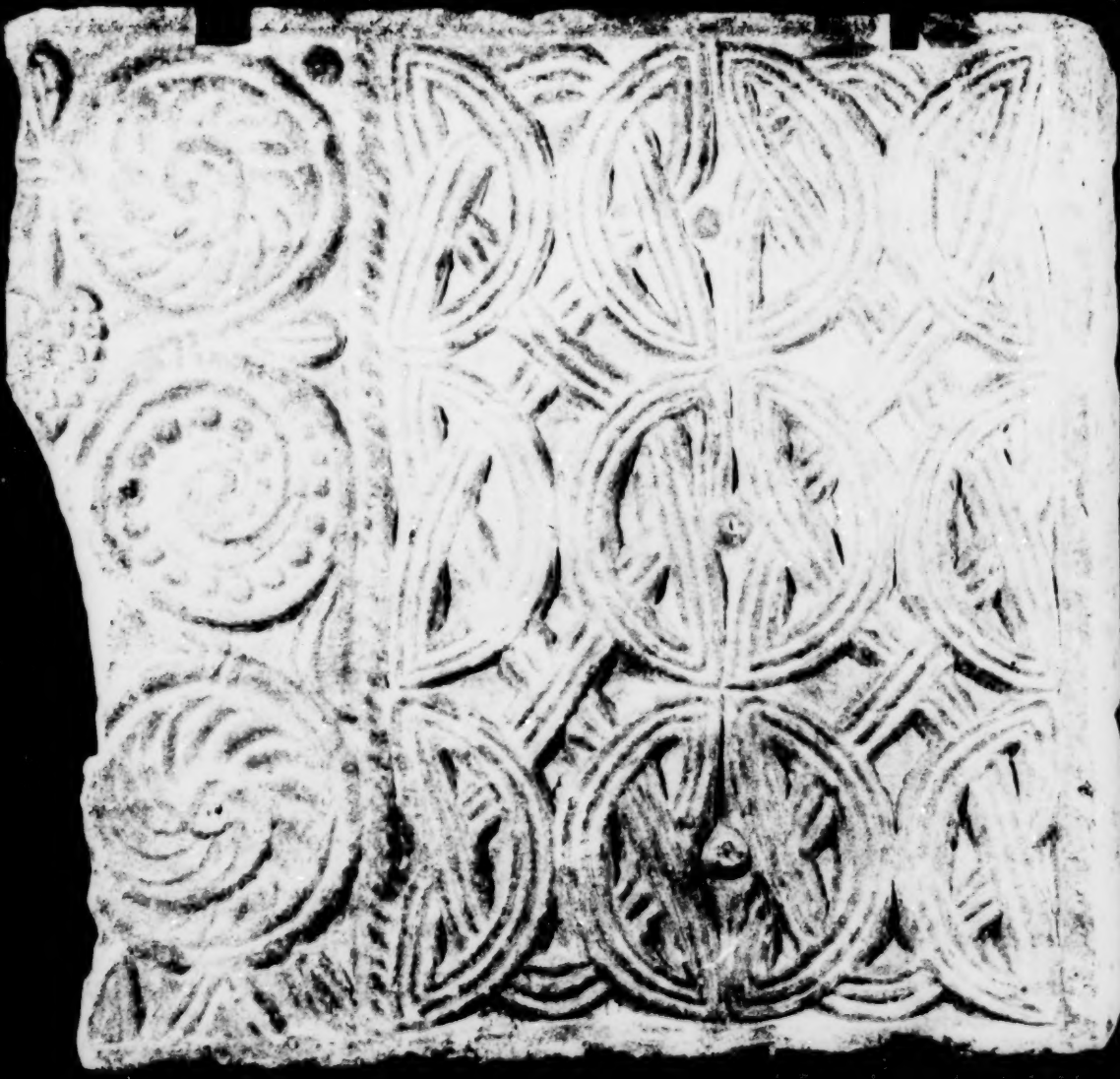
Une seconde difficulté résidait dans l'extrême diversité de l'art français, pendant cette période longue de près de dix siècles, que l'on appelle le Moyen Age. L'art roman jouit de nos jours d'un prestige incontesté. Fallait-il pour cette raison négliger d'autres périodes moins prisées du public, peut-être simplement parce qu'elles sont moins connues de lui, comme cette fin du Moyen Age qui vit naître tant d'exquises créations. A cette diversité chronologique s'ajoutait la diversité des régions françaises. Là aussi un choix s'est imposé et l'on a cherché à représenter chaque province par le meilleur de sa production.

Cette exposition aura atteint son but si elle apparaît au visiteur comme une invitation au voyage. Voyage réel ou voyage d'imagination, peu importe, mais dont le domaine sera cette France médiévale, restée parfois miraculeusement intacte autour de certains monuments.

Pierre PRADEL,
Membre de l'Institut, Inspecteur général des Musées.

Les notices de ce catalogue ont été rédigées par Jean-René Gaborit, conservateur au Département des Sculptures du Musée du Louvre.

Le secrétariat de l'exposition a été assuré par Mlle Edmée de Lillers.



La chute de l'empire romain d'occident et l'installation en Gaule des Wisigoths, des Burgondes et des Francs n'entraîna pas une rupture brutale de la tradition artistique issue de l'art de la basse-antiquité. En effet, sauf dans le domaine de l'ornement et de la parure, l'apport artistique des envahisseurs apparaît faible. Les souverains barbares après leur conversion au christianisme ont fait construire des églises qui sont mieux connues par les textes contemporains qui les décrivent, que par leurs vestiges proprement dits car les constructions postérieures, souvent plus vastes, ont presque toujours fait disparaître toutes traces de ces édifices en général assez modestes dans leurs dimensions. Leur décor était par contre somptueux comme en témoignent de nombreux chapiteaux de marbre, dont la fabrication s'échelonne vraisemblablement du VI^e^ au VIII^e^ siècle. Le VIII^e^ siècle marque d'ailleurs une certaine rupture : politiquement, elle coïncide avec la décadence de la dynastie mérovingienne (les « rois fainéants ») et à l'ascension des Carolingiens dont la puissance culmine avec Charlemagne (742-814). Dans le domaine religieux, l'importance de l'ordre monastique ne fait que croître. L'influence de l'église irlandaise est d'abord dominante (saint Colomban) ; mais les relations privilégiées établies par les Carolingiens favorisent le développement des grands monastères bénédictins (Saint-Denis, Saint-Riquier, Saint-Martin de Tours, etc.) qui sont des centres artistiques de première importance où la culture antique fait l'objet d'une étude si systématique qu'on a pu parler de « Renaissance carolingienne ».

L'art carolingien caractérisé par le luxe des constructions impériales, le soin apporté à l'aménagement des lieux de culte et un grand développement des arts somptuaires (orfèvrerie, glyptique, sculpture sur ivoire, décoration des manuscrits) ne pouvait subsister qu'avec l'appui d'un pouvoir fort et centralisé. La crise dynastique ouverte dès le règne de Louis le Pieux, les invasions normandes, hongroises et sarrazines et les progrès du morcellement féodal entraînent sa décadence au début du X^e^ siècle.

1

CHAPITEAU A DÉCOR VEGÉTAL.
Fin du VII^e^ siècle (?).

Auch. Musée d'art et d'archéologie.

De la chute de l'empire romain à l'époque des invasions arabes dans le midi de la France, le marbre de la région pyrénéenne fut exploité par des ateliers locaux très actifs. Ceux-ci, qui exportaient leurs productions dans toute l'étendue du royaume franc, s'étaient plus particulièrement spécialisés dans la fabrication des sarcophages et des chapiteaux à décor végétal relativement varié. On retrouve ici la structure générale du chapiteau composite de la basse-antiquité ; mais les feuilles d'acanthes sont épaisses, découpées en lobes très accusés et parcourues au centre par une grosse nervure. Ces traits sont propres aux chapiteaux aquitains les plus tardifs et en particulier à ceux retrouvés à Saint-Denis (aujourd'hui au Musée de Cluny).

Bibl. : HUBERT - PORCHER - VOLBACH, *Invasions* (1968), p. 29-31 - LARRIEU (1964), p. 134.

2

PANNEAU DE SARCOPHAGE ORNÉ D'UNE CROIX GRECQUE.
Provenant de Saint-Germain-des-Prés.
Plâtre. H. 0,45 ; L. 0,70 ; Ep. 0,07.
VII^e^ siècle.

Paris. Musée Carnavalet (*Inv.* 6, *sarc.* 313).

L'importance de la ville de Paris, que Clovis avait à sa mort (511) désignée comme la capitale du *regnum Francorum*, est attestée, à l'époque mérovingienne, par l'étendue de ses nécropoles. Les grands travaux d'urbanisme, ceux du XIX^e^ siècle en particulier, ont entraîné la mise au jour de très nombreux sarcophages de plâtre moulé qui semblent avoir été une spécialité des ateliers parisiens, favorisés en cela par la proximité de gisements de gypse. Beaucoup comportaient soit sur leurs quatre faces, soit même sur la face intérieure du panneau de tête, un décor où les croix jouent un rôle essentiel et qui parfois comme ici semble reproduire des motifs tirés de l'orfèvrerie.

Bibl. : FOSSARD (1961), p. 251 et pl. XXVII, a.

4

3

PLAQUE DE CHANCEL A DÉCOR D'ENTRELACS ET DE ROSACES.
Provenant d'une église de Marseille.
Marbre. H. 0,52 ; L. 0,52.
VIII[e] - IX[e] siècle.

Marseille. Musée du Château Borely (Inv. 51).

Dans les églises du haut Moyen-Age le sanctuaire, réservé au clergé, était séparé de l'espace dévolu aux fidèles par une sorte de parapet (*cancellum* ou chancel). Celui-ci était parfois constitué par une série de dalles de marbre juxtaposées. D'abord rares en France, ces « plaques de chancels » devinrent plus fréquentes dans la deuxième moitié du VIII[e] siècle, époque à laquelle les ateliers d'Italie du Nord et de la région alpine en produisirent de façon quasi industrielle et en exportèrent dans presque toute l'étendue de l'empire carolingien. On a parfois qualifié de « lombard » le style de ces sculptures dont le décor assez stéréotypé reproduit en le stylisant des motifs qui apparaissent dans l'art décoratif dès le Bas-Empire, en particulier dans les mosaïques. Cette plaque est en général considérée comme provenant des fouilles de Notre-Dame de la Garde mais d'après les recherches récentes de M. Daniel Drocourt elle pourrait être un vestige du décor carolingien de l'abbaye Saint-Victor.

Bibl. : BOURLARD-COLIN (1970), 123. — HUBERT-PORCHER-VOLBACH, Empire (1968), p. 28-33.

4

LE BAPTÊME DU CHRIST.
Cristal de roche. O, 085 ; L. 0,07.
Milieu du IX[e] siècle.

Rouen. Musée des Antiquités de la Seine-Maritime (Inv. 473).

L'art de la glyptique que l'Antiquité avait amené à son point de perfection, a connu une renaissance à l'époque carolingienne, sans qu'on puisse exactement savoir dans quel centre elle fut pratiquée.
Le cristal de Rouen en donne un des exemples les plus achevés : la plaque rectangulaire est bordée d'un enroulement de rinceaux gravés. Au centre est représenté le baptême du Christ par saint Jean-Baptiste ; la main de Dieu apparaît dans le ciel tandis que la colombe du Saint-Esprit descend sur la tête du Sauveur. La forme inhabituelle du cristal (les autres ayant la forme de cabochons), sa bordure de rinceaux, la finesse et l'élégance des personnages font de cette œuvre une pièce exceptionnelle. On a pu la rapprocher du grand disque de cristal représentant l'histoire de Suzanne (Londres, British Museum), daté du règne de Lothaire II (855-869). Ces deux cristaux ont été attribués à l'école de Metz d'où sont également sortis quelques-uns des plus beaux ivoires carolingiens.

Bibl. : BABELON (1902), p. 27, pl. II.

5

5

PLAQUE DE RELIURE : LA VISION D'ISAIE (?)
Ivoire. H. O. 235 ; L. 0,12 ; Ep. 0,018.
IX^e - X^e siècle.

Orléans. Musée des Beaux Arts (*Inv. A.* 6955).

Au centre, le Christ assis sur un trône, tient un *volumen* dans la main gauche. Il tend de la main droite un livre à un personnage (sans doute saint Jean) qui le reçoit sur ses mains recouvertes d'un voile. Le nimbe du Christ est entouré par quatre anges ; l'un d'eux touche avec un charbon qu'il tient par des tenailles, la bouche du prophète Isaïe, placé à la gauche du Christ (cf. Isaïe, L. II, 6 (I.7.). Des constructions avec des personnages, au-dessus du Christ, symbolisent la Jérusalem céleste ; le trône du Christ apparaît au centre sous un dais. En bas de la plaque, dans une salle supportée par des colonnes, le Christ prêche les douze apôtres. La bordure est ornée de rinceaux habités d'animaux. Le sujet assez complexe et très rare de cet ivoire en fait un objet particulièrement remarquable. Il a été rapproché, pour le style, de deux plaques, l'une, à la cathédrale de Nancy, représentant la crucifixion et les saintes femmes au tombeau, l'autre, à l'Ermitage, représentant l'ascension. Ces trois ivoires dérivent du groupe d'ivoires carolingiens dit « groupe Liuthard », caractérisé par des personnes aux attitudes dansantes et aux draperies bouillonnantes.

Bibl. : GOLDSCHMIDT (1918), II, n° 193.
Exp. *Exposition rétrospective* (1900), n° 20.

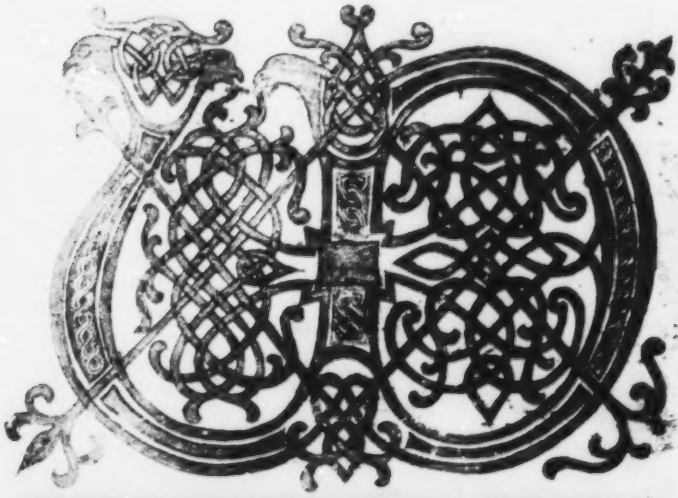
6

SACRAMENTAIRE.
Provenant de la région de Paris.
Parchemin, 104 ff. : 0,260 × 0,215 et 0,290 × 0,220.
IX^e et XI^e siècle.

Paris, Bibliothèque Nationale. (*Ms. latin* 2294).

Les manuscrits carolingiens se caractérisent souvent par un décor luxueux. Les uns, et plus particulièrement certaines grandes bibles, sont abondamment illustrés de scènes peintes (école de Reims, de Tours, de Metz). D'autres ont, au contraire, une ornementation abstraite fondée essentiellement sur le jeu calligraphique des initiales (école franco-insulaire). Dans ce sacramentaire — livre qui contient les prières de la messe propres à l'officiant — le début de la préface (f° 2 v. et 3) comporte deux initiales d'or, cernées de vermillon. La suite du texte est écrite sur fond pourpré en lignes alternées d'or et d'argent. Sans doute exécuté dans un monastère du nord de la France, ce livre liturgique se trouvait dès les X-XI^e siècle dans la région de Paris, comme le prouvent les nombreuses notes ajoutées dans les marges, entre autres (f° 97) un catalogue des reliques de Notre-Dame de Paris.

Bibl. : LEROQUAIS (1924), I, 69. — LAUER (1940), II, p. 393-394.



ET IV[illegible] VES EG[illegible]

RATIA FACERE DN[illegible]

AETVAM LAVDANTAN[illegible]

NATIONES OMNES P[illegible]

albemi[illegible]

TIGI
TvR
CLE MEN

REGIS VIGORA[illegible]

[illegible]ssime pater pitur
xp̃m filium tuum
dñm nr̃m supplic[illegible]
rogamus & petimus
ut accepta habeas
& benedicas

Avec la fin du Xe siècle la France connaît une période de relative stabilité. Les invasions ont pratiquement cessé ; la géographie féodale s'est précisée et une hiérarchie politique, au sommet de laquelle sont placés les rois de la nouvelle dynastie des Capétiens, s'établit, intégrant dans son réseau toutes les structures ecclésiastiques, les évêchés comme les monastères. Le rôle de ceux-ci reste capital et on doit attribuer à l'action des moines une partie importante du relèvement de la France pendant la période romane : défrichements, trèves, établissement de marchés, restauration des églises.

Il n'est guère possible d'évoquer dans le cadre de cette exposition le « premier art roman » qui a surtout fait œuvre architecturale avec pour caractéristiques l'emploi du petit appareil et un décor sculpté encore rare et rudimentaire. Mais dès le milieu du XIe siècle, l'extension du voûtement à l'ensemble des édifices, les progrès réalisés dans la taille de la pierre coïncident avec un grand développement de la sculpture. Les cloîtres aux nombreux chapiteaux sculptés et les façades abondamment décorées selon un programme iconographique parfois très complexe, sont parmi les créations les plus originales de l'art roman.

Le décor roman obéit d'ailleurs à des lois qui définissent à la fois sa forme et sa répartition. Il est en effet d'abord essentiellement graphique, sacrifiant toujours le volume à la ligne. Il se conforme ensuite strictement au schéma que lui indique la fonction de l'objet qui lui sert de support. L'artiste roman n'éprouve aucune répugnance à déformer ses personnages, à forcer leurs attitudes afin de respecter le cadre que lui impose le dessin d'un tympan ou d'un claveau (s'il s'agit d'un sculpteur) d'une majuscule initiale (dans le cas d'un peintre de manuscrit) d'une crosse ou d'une reliure (pour un orfèvre ou un ivoirier).

Chronologiquement, la sculpture romane se développe précocement dans le midi languedocien, puis dès la fin du XIe siècle en Bourgogne. Elle connaît aussi une magnifique floraison au XIIe siècle dans l'ouest de la France. La vallée du Rhône et la Provence restent longtemps fidèles à l'esthétique romane alors même que la France du Nord adhère déjà à des conceptions toute différentes.

Dans le domaine des arts précieux on ne constate pas d'interruption quasi totale comme celle qui existe pour la sculpture sur pierre entre la fin des traditions antiques et l'époque romane. C'est sans doute ce qui explique le très haut degré de perfection atteint par les ivoiriers du X-XIe siècle. De même dans la France du Nord, la technique du bronze semble avoir été pratiquée sans interruption depuis la période carolingienne.

La fresque romane a laissé d'assez nombreux vestiges qui permettent de se faire une idée approximative des grands courants picturaux qui se partageaient alors le territoire français : fresques brillantes à fonds sombres de Bourgogne et du Centre, fresques à fonds clairs de la vallée de la Loire et de l'ouest. Cette répartition ne coïncide qu'imparfaitement avec les groupements proposés pour les manuscrits à peintures, plus étroitement liés aux grands « scriptoria » monastiques.

7

RELIQUAIRE EN FORME DE CHASSE.
Provenant de Saint-André de Mirebeau (Vienne)
Pierre. H. 0,38 ; L. 0,29.
XIe siècle.

Poitiers. Musée des Beaux-Arts (*Inv.* 947.21.28).

Le culte des reliques est un des aspects fondamentaux de la piété médiévale. La châsse de pierre du Musée de Poitiers en est un témoignage particulièrement significatif. Son aspect et sa matière rappellent les ossuaires juifs et plus encore les reliquaires orientaux paléochrétiens. Il est très probable que l'ouverture de la partie supérieure permettait d'introduire les *brandea*, petits morceaux de tissu que, selon une pratique attestée dès les origines du christianisme, on sanctifiait au contact de la relique. Cependant sa forme est déjà celle de la châsse médiévale « classique ». A un des pignons un saint (sans doute saint André) est représenté debout dans une gloire en coquille, vêtu d'une chasuble et les bras levés. Un personnage dans la même attitude de prière était déjà représenté à la même place sur la châsse dite de Mumma à Saint-Benoît-sur-Loire (VIIIe-IXe siècle ?).

Bibl. : SANDOZ (1958), p. 12.

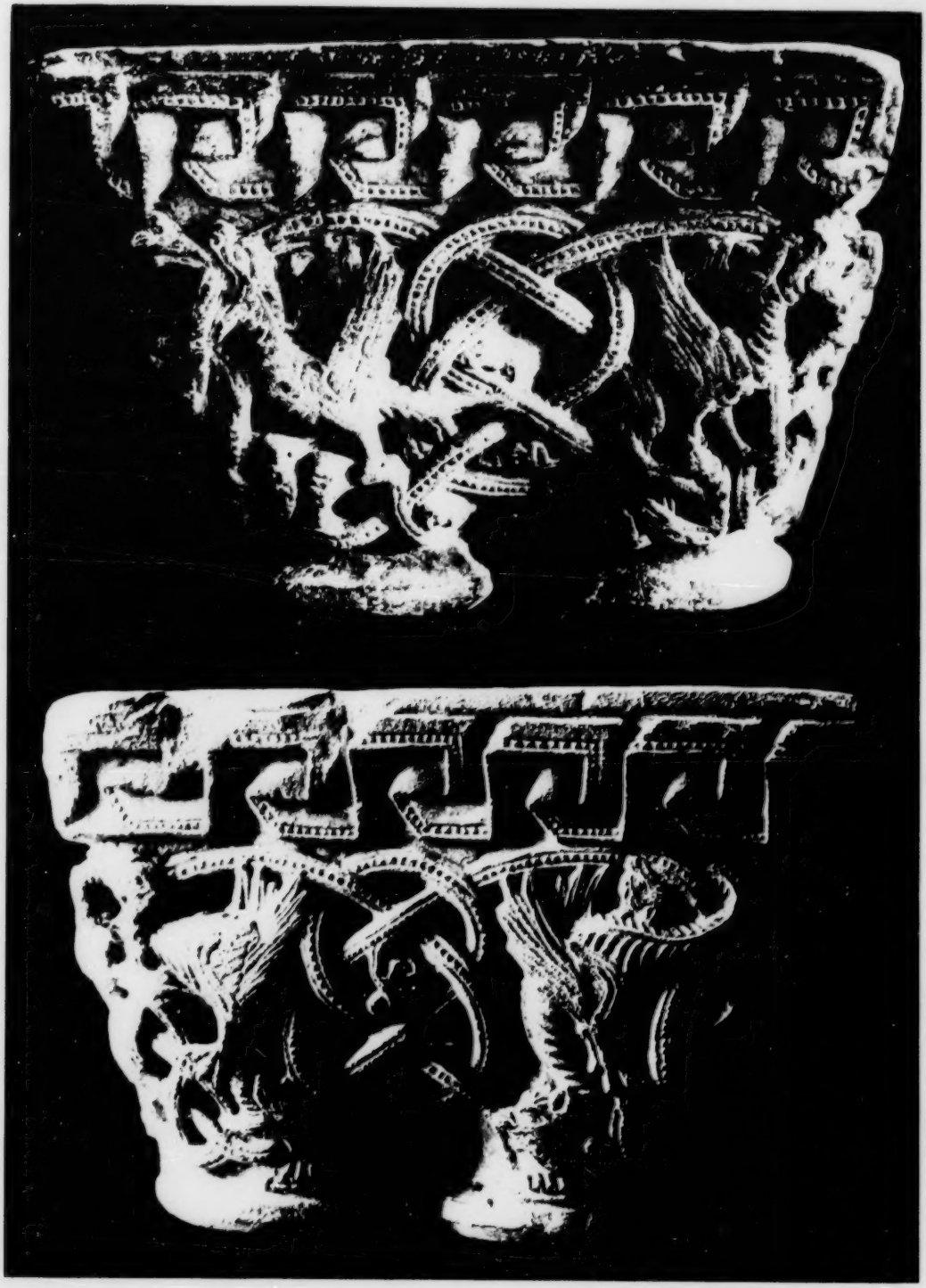
8

CHAPITEAU DOUBLE :
MONSTRES ET ENTRELACS.
Provenant de Moissac.
Pierre. H. 0,31 ; L. 0,43.
Vers 1110-1130.

Paris. Musée du Louvre (*Inv. RF.* 1851).

Les grands cloîtres du Languedoc et en particulier celui de Moissac et ceux de Toulouse ont joué un rôle capital dans le développement de la sculpture romane. Certains rapprochements stylistiques avec des chapiteaux de la Daurade (seconde campagne de travaux) permettent d'attribuer au premier tiers du XIIe siècle ce beau chapiteau double qui provient sans doute d'un bâtiment conventuel détruit et fut ensuite transformé en bénitier.

Bibl. : AUBERT-BEAULIEU (1950), nº 16.



9

9

9

CHAPITEAU HISTORIÉ : SCÈNE DE BANQUET.
Provenant de Saint-Trophime d'Arles ou de Montmajour (?)
Marbre. H. 0,32 ; L. 0,24.
Milieu du XII^e^ siècle.

Marseille. Musée Borely (Inv. 56).

Plus tardif que les cloîtres languedociens, ceux de la région provençale correspondent à une nouvelle étape du développement de l'art roman. Le décor y est moins strictement soumis à la fonction architecturale et le traitement des êtres vivants, malgré la persistance de certaines stylisations graphiques, dans les drapés notamment, tend au naturalisme. La scène représentée sur ce chapiteau est d'interprétation difficile. Il ne s'agit en effet ni du festin d'Hérode ni (comme l'avait suggéré Kingsley-Porter) de l'épisode des pèlerins d'Emmaüs. L'hypothèse d'un festin de Balthasar n'est pas totalement à exclure.

Bibl. : LE BLANT (1894), n° 56. — KINGSLEY-PORTER (1923), t. 9, pl. 1409. — BOURLARD-COLLIN, n° 141.

10

10

CHAPITEAU HISTORIE :
L'ENTREE DU CHRIST A JERUSALEM.
Marbre. H. 0,30 ; L. 0,25.
Fin du XII[e] siècle.

Niort. Musée du Pilori.

Ce chapiteau illustre parfaitement l'évolution du décor des chapiteaux historiés à la fin de l'époque romane. Le sculpteur s'est efforcé ici de donner à la scène représentée un développement logique et à respecter les proportions relatives des personnages. Sur la face principale le Christ, monté sur une ânesse s'avance. Devant lui un personnage (décapité) jette un vêtement sous les pieds de l'animal tandis qu'un autre, déjà partiellement dévêtu monte cueillir sur un arbre des branches de feuillages.

Bibl. : BREVILLAC (1912), p. 204, n° 73.

11

11

FRAGMENT D'UNE ANNONCIATION.
Bas-relief. Provenant de l'abbaye de l'Ile-Barbe (Rhône)
Pierre. H. 0,60 ; L. 0,30.
XII[e] siècle.

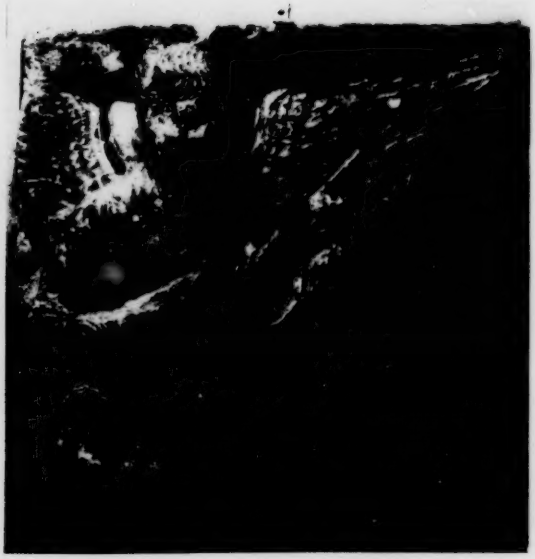
Lyon. Musée Gadagne (Inv. G. 40.15).

Si la figure de l'ange, debout, son bâton de messager à la main, est intégralement conservé il ne subsiste de la Vierge qu'une partie du côté gauche ce qui permet cependant de juger qu'elle était représentée assise sous un édifice à coupole et qu'elle tenait sans doute un livre sur ses genoux. Au-dessus d'elle un cartel portait l'inscription « Ave Ma RIA ». Ce relief est un bel exemple de la sculpture rhodanienne au début du second art roman.

On notera en particulier la façon dont la figure de l'ange s'insère dans la surface étroite d'un arc en plein cintre, conformément à la « loi du cadre » caractéristique de l'esthétique romane.

Bibl. : DALBANNE (1947).
Exp. *Chefs d'œuvre romans* (1957), n° 24.

12



13

12

FRISE DÉCORATIVE :
ROSACES ET ANIMAUX FANTASTIQUES.
Provenant de l'avant-nef de l'église abbatiale de Cluny (Saône-et-Loire).
Pierre. H. 0,27 : L. 1,50.
Deuxième quart du XII[e] siècle.

Cluny. Musée Ochier (*Inv.* 52-1-20).

On sait l'importance religieuse, politique et artistique de l'abbaye de Cluny en Bourgogne à l'époque romane. La chronologie des diverses parties de la gigantesque église, malheureusement en grande partie démolie, qui fut commencée en 1088 a donné lieu à de récentes polémiques. Il semble que l'avant-nef ait été entreprise par l'abbé Pierre le Vénérable avant 1135 et achevée seulement au début du XIII[e] siècle. La frise dont on voit ici un élément appartient à la plus ancienne campagne de travaux et se trouvait juste au-dessus des grandes arcades du vaisseau central. Le motif de grandes rosaces, très caractéristique de la sculpture clunisienne se retrouve non seulement dans le décor des maisons romanes de la ville de Cluny mais dans d'autres églises de Bourgogne, en particulier à Paray-le-Monial.

Bibl. : SALET (1968), p. 288-290. — CONANT (1968), p. 112.
Exp. : *Huit siècles de sculpture* (1964), n° 9.

13

ANGE SORTANT DE LA NUÉE.

Bas relief provenant du tombeau de saint Front de Périgueux (?)

Pierre peinte et pâtes de verre. H. 0,40 ; L. 0,48.

Milieu du XII^e^ siècle.

Périgueux. Musée du Périgord (*Inv. A.* 3249).

On considère traditionnellement que cette figure d'ange qui décorait très probablement le tympan triangulaire d'un arc « en mitre », est un des rares fragments conservés du splendide mausolée élevé à Saint-Front de Périgueux en l'honneur du saint titulaire de l'église et qui fut détruit par les protestants en 1575. Même si cette provenance est exacte il est exclu que ce relief ait fait partie du décor de ce tombeau tel qu'il avait été exécuté entre 1077 et 1081 par Guinamandus, moine de la Chaise-Dieu. Le modelé du visage et des mains, la souple élégance du drapé, tout indique en effet une date assez avancée du XII^e^ siècle. On notera ici la polychromie exceptionnellement conservée et les incrustations de pâtes de verre qui donnent à cette sculpture un éclat précieux.

Bibl. : SOUBEYRAN (1961), n° 39.

Exp. : *Chefs d'œuvre romans* (1957), n° 47.

14

CLAVEAU DE VOUSSURE :
OISEAU BUVANT DANS UN CALICE.

Provenant de la cathédrale d'Angoulême.

Pierre. H. 0,39.

Premier tiers du XII^e^ siècle.

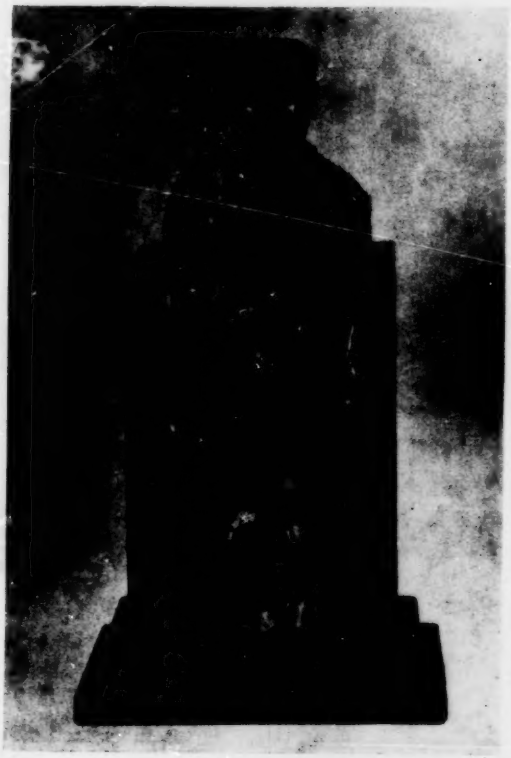
Angoulême. Musée de la Société archéologique.

La façade de la cathédrale d'Angoulême achevée sans doute peu après 1130, constitue l'une des pages les plus grandioses de la sculpture romane française. Elle a malheureusement fait l'objet, de 1866 à 1875, d'une restauration excessive. C'est à cette occasion que fut déposé le claveau central du portail principal. Le thème des oiseaux buvant à la même coupe, symbole paléochrétien de la communion des âmes chrétiennes, est fréquent dans l'art de l'ouest de la France où il apparaît dans les manuscrits dès le IX^e^ siècle ; il est traité ici avec un hiératisme qui a permis de supposer l'influence de modèles orientaux. On notera la forme du calice avec sa coupe peu évasée, son large pied et son nœud volumineux.

Bibl. : Catalogue (1915), n° 38. — DARAS (1961), p. 84-86, pl. 24-25. — DUBOURG-NOVES (à paraître), livre I, chap. V.

14

15



16

18

15
AIGLE.
Bas-relief, provenant de la région d'Angoulême.
Pierre. H. 0,69 ; L. 0,58.
Milieu du XII^e^ siècle.

Angoulême. Musée de la Société archéologique.

D'après M. Pierre Dubourg-Noves, ce relief proviendrait de l'ancien prieuré de Peyrat. Il était sans doute, avec des reliefs analogues représentant les autres symboles des évangélistes, incrustés dans la façade selon une disposition que l'on peut encore voir à l'église de Sainte-Colombe. L'utilisation de dalles sculptées à part et librement insérées dans la maçonnerie du mur pourrait apparaître comme une survivance du premier art roman : mais l'impérieuse silhouette de l'animal symbolique perché sur son *rotulus* est exécutée avec une parfaite maîtrise technique.

Bibl. : Catalogue (1915), p. 149, n° 3. — DARAS (1961), pl. 69-72. — DUBOURG-NOVES (à paraître), livre II, chap. IX.

16
VIERGE EN MAJESTE.
Statuette provenant de la chapelle Saint-Jean d'Apcher.
Ame de bois recouvert de métal. H. 0,375 ; L. 0,375.
XII^e^ siècle.

Prunières (Lozère).

C'est à la fin de la période carolingienne que les textes commencent à mentionner des statues de culte, du Christ (*imago majestatis Domini*) ou des saints, servant ou non de reliquaires, et dont la caractéristique est d'être recouvertes de lames de métal précieux. Une seule, assez tardive (fin du X^e^ *siècle*) et très remaniée, subsiste en France : la célèbre sainte Foy de Conques. Mais au cours de l'époque romane ces figures, et plus particulièrement celle de la Vierge, furent reproduites et imitées plus ou moins fidèlement, surtout dans les régions reculées où comme en Auvergne, les prototypes carolingiens avaient échappé aux divers envahisseurs. La Vierge de Saint-Jean d'Apcher est un bon exemple de ces « Majestés » romanes. Le métal qui la recouvre est un alliage assez pauvre (un tiers plomb, deux tiers étain) auquel la polychromie et les cabochons donnait primitivement beaucoup d'éclat.

Bibl. : AUZAS (1966).

17

17
LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU.
Bas-relief.
Ivoire. H. 0,074 ; L. O. 134.
X^e - XI^e siècle.

Dôle. Musée municipal.

La partie centrale de la plaque est occupée par une construction figurant le tombeau du Christ ; sous cette construction, entre les deux colonnes, se trouve le linceul abandonné par le Christ lors de sa résurrection. A la droite du tombeau est assis l'ange ; à gauche, se tient le groupe des saintes femmes ; à leurs pieds sont allongés les soldats endormis. Cette plaque constituait, à l'origine, la partie basse d'un grand diptyque en cinq parties, analogue par sa composition aux diptyques impériaux du bas-empire dont l'ivoire Barberini (musée du Louvre) nous donne encore un exemple. Deux autres morceaux de ce diptyque ont été identifiés : l'un représentant la Vierge et le bon larron est au musée de Dôle ; le second, qui formait la partie haute, représentant l'Ascension, se trouve dans la collection Martin le Roy. On a voulu voir dans l'ivoire de Dôle, un lointain écho des ivoires de l'école de la cour de Charlemagne, où l'imitation des grands diptyques impériaux a été fréquente. Cependant, la schématisation des drapés, les visages traités à grands traits, au modelé presqu'inexistant, la composition touffue de la scène n'ont plus rien de carolingien et peuvent plutôt être regardés comme des caractéristiques de l'art roman.

Bibl. : GOLDSCHMIDT (1918), I, n° 30.

18
TAU.
Provenant de l'abbaye de Coulombs.
Ivoire. H. 0,055 ; L. 0,106.
XII^e siècle.

Chartres. Musée des Beaux-Arts.

Le tau est formé d'une douille creuse, ornée de moulurations, qui venaient s'emboîter à l'extrémité du bâton d'un abbé ou d'un évêque. La partie transversale, légèrement convexe est ornée de bandeaux de feuillages. La liaison entre les deux parties est assurée par une tête monstrueuse qui paraît avaler la douille d'ivoire et l'extrémité du bâton. Il est souvent difficile de faire la part entre les taus et les crosses d'ivoire provenant du sud-ouest, de l'ouest et du nord-ouest de la France, et ceux d'origine anglaise car les relations politiques, économiques et artistiques furent constantes entre ces deux régions pendant les premiers siècles du Moyen Age. Pourtant, tout comme le tau de Jumièges (musée de Rouen) dont il a été rapproché, le tau du musée de Chartres a probablement une origine locale. Il provient vraisemblablement de l'abbaye de Coulombs, fait particulièrement intéressant puisque les colonnes sculptées provenant de cette même abbaye et conservées aujourd'hui au musée du Louvre, présentent de nombreux éléments décoratifs comparables à ceux des taux d'ivoire attribués aux ateliers anglais du XII^e siècle.

Bibl. : GOLSCHMIDT (1918), IV, n° 43.
Exp. *Chefs d'œuvres romans* (1957-1958), n° 116.

19

19
CHRIST CRUCIFIE.
Provenant d'Aigneville (Somme).
Bronze. H. 0,20 ; L. 0,18.
XII^e siècle.

Abbeville, Musée Boucher de Perthes (*inv. n°* 733).

La production des figurines de bronze, notamment des Christs, a été abondante, au XII^e siècle et au début du XIII^e, et peut être rattachée à plusieurs grands centres. Le Christ d'Abbeville, portant une couronne à quatre fleurons, est assez proche des Christs de cuivre émaillés limousin mais s'en distingue par des traits nettement archaïques. Le dessin compliqué du vêtement, le modelé schématisé de la poitrine, l'expression du visage, la raideur des mèches retombant sur les épaules le différencient également des œuvres mosanes ou rhénanes contemporaines et trahissent un atelier local où la persistance du style roman reste sensible. Il aurait été fixé, à l'origine, sur une croix de pierre, aujourd'hui brisée.

Bibl. : *Catalogue* (1902), n° 861.

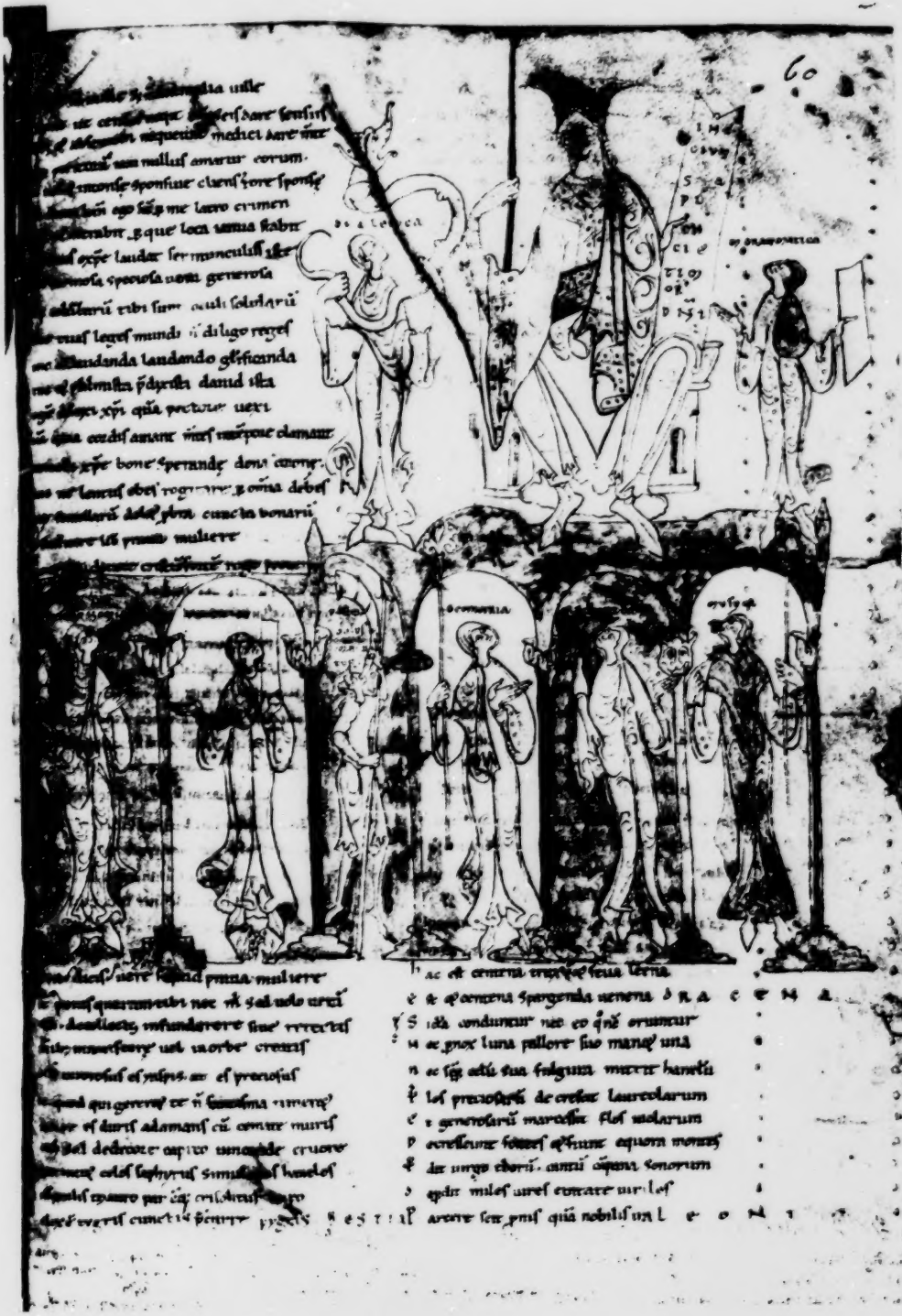
20
POEMES EN L'HONNEUR DE LA SAGESSE.
Parchemin. 0,290 × 0,220.
XI^e siècle.

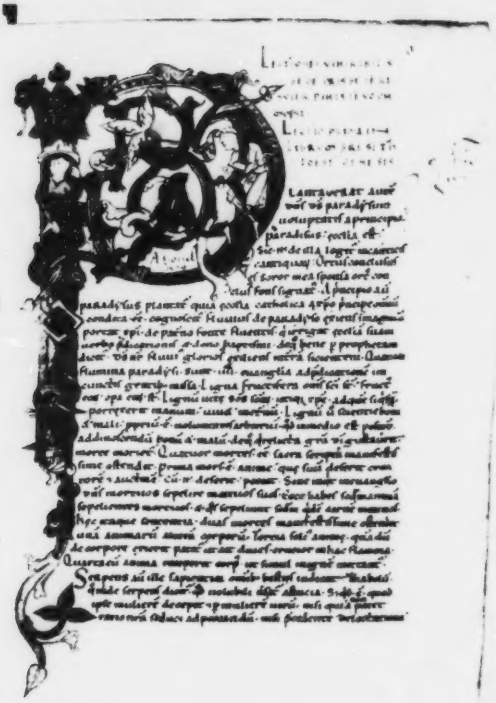
Paris, Bibliothèque nationale (*Ms latin* 2294).

Ce recueil factice qui rassemble des fragments d'œuvres très diverses (Œuvres de Saint Thomas d'Aquin ; satires de Perse ; Traité grammatical de Priscien ; satires de Juvenal...) contient aussi (f° 59 v-64) une série de poèmes anonymes composés, peut-être au début du XI^e siècle, par un clerc en l'honneur de la Sagesse. Un dessin aussi exceptionnel par ses dimensions que par son sujet illustre ces textes qui sont un curieux mélange de traditions antiques et de thèmes bibliques tout à fait conforme à la mentalité monastique de l'époque romane : on y voit la Sagesse, assise sur un trône, couronnée, tenant un sceptre d'une main et de l'autre un feuillet de parchemin où on lit une citation du psaume 110 (« La crainte de Dieu est le commencement de la Sagesse »). A droite la Dialectique qui brandit un serpent à tête de chien (allusion au caractère « mordant » de ses propos ?) ; à gauche la Grammaire tient un feuillet ; au-dessous, sous une arcature on voit l'Astronomie tenant une fiole, l'Arithmétique avec un feuillet, puis le berger Oclus, qui sonne du cor, la Géométrie munie d'un sceptre, la Rhétorique qui tient aussi une fiole et la Musique avec un sceptre.

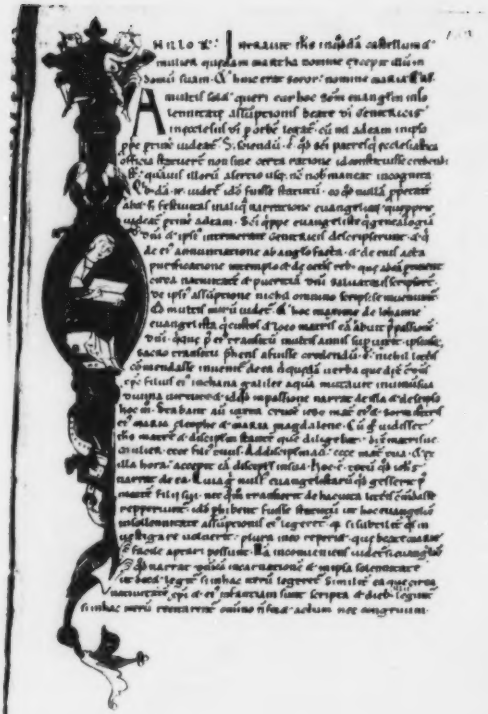
Le texte des vers satiriques qui précède le dessin et du poème didactique qui l'accompagne éclairent le sens de cette scène : la Sagesse y est dépeinte comme une reine dont les sept filles sont les sept arts libéraux ; tous les jeunes gens sont séduits par leur beauté mais elles ne veulent accorder leurs faveurs qu'aux clercs. Il est probable que textes et illustration suivent en fait deux traditions légèrement divergentes car le poème n'explique ni la présence du berger Oclus ni les attributs des allégories. La composition très monumentale a fait émettre l'hypothèse que le modèle de l'auteur du dessin était peut-être une fresque. Stylistiquement l'œuvre semble pouvoir être attribuée à la région de la Loire.

Bibl. : ALVERNY (1948).


60



21



21

21

ANONYME DU BEC-HELLUIN - COMMENTAIRE SUR LES ÉCRITURES ET TRAITÉS DE SPIRITUALITÉ.
Provenant de l'abbaye du Bec-Helluin.
Parchemin, 193 ff ; 0,260 × 0,175.
Début du XII^e^ siècle.

Paris, Bibliothèque nationale (*Ms latin* 2342).

La lettre ornée est le domaine privilégié des décorateurs de manuscrits de l'époque romane. Sur un canevas souvent inspiré des initiales franca-saxonnes du haut Moyen-Age ils excellent à multiplier toutes les combinaisons possibles entre les divers éléments de leur vocabulaire ornemental (schémas géométriques, rinceaux, entrelacs) ou figuratifs (animaux, figures isolées, petites scènes). On en trouve plusieurs exemples caractéristiques dans ce manuscrit : hommes et rinceaux (P, f^o^ 3 et f^o^ 146) ; Christ en majesté, Annonciation, Visitation (I, f^o^ 29), monstres et rinceaux (I, f^o^ 96v^o^), clerc dans un médaillon ovale entouré d'ornements (I, f^o^ 163). L'œuvre est un bon exemple du style bas-normand ; deux mains différentes ont collaboré dans l'exécution de ce manuscrit.

Bibl. : LAUER (1940), II, p. 418. — AVRIL (1963).
Exp. *Manuscrits à peintures* (1954), n^o^ 203.

22 ▶

Au point de vue architectural rien n'est théoriquement plus simple que de distinguer un édifice roman d'un édifice gothique : celui-ci en effet est caractérisé par l'utilisation de la voûte surcroisée d'ogives. Ce procédé de voûtement a, certes, des origines complexes mais on peut dire qu'il est une création des architectes qui travaillaient en Ile-de-France dans le deuxième tiers du XII^e siècle. C'est sans doute sur le chantier de Saint-Denis (1137-1144), animé par l'abbé Suger, que, pour la première fois, l'arc brisé, déjà fréquent dans l'architecture romane bourguignonne, fut associé aux arcs appareillés par lesquels les maçons lombards et anglo-normands avaient imaginé de renforcer les voûtes d'arêtes. A travers des expériences poursuivies sur les chantiers des cathédrales de Sens, Noyon, Soissons, Laon, puis avec l'apparition de l'arc-boutant qui apparaît à la fin du XII^e siècle à Paris et à Chartres et triomphe au XIII^e siècle à Reims, Amiens et Beauvais, l'architecture gothique affirme son originalité et définit ses composantes : le mur s'allège jusqu'à disparaître complètement, cèdant la place à un réseau de pierre qui laisse le champ libre aux vitraux ; la voûte devenue plate s'adapte à tous les plans, les supports s'affinent et se perfectionnent. Aux conquêtes du XIII^e siècle, le XIV^e siècle ajoutera peu dans le domaine architectural si ce n'est un raffinement extrême, particulièrement sensible dans les petits édifices. On doit cependant noter que le chapiteau de feuillage encore stylisé au XII^e siècle, devenu très naturaliste mais resté volumineux au XIII^e siècle tend à devenir un simple feston sans fonction constructive.

Dans le domaine de la sculpture et des arts précieux le problème se pose avec moins de clarté. Aucun critère technique absolu, aucune caractéristique stylistique indéniable ne permet à l'historien d'art de classer une œuvre du XII^e siècle comme romane ou gothique. Ainsi les œuvres d'art exécutées sous l'inspiration de Suger, abbé de Saint-Denis, dont on a vu le rôle dans la genèse de l'architecture gothique, peuvent apparaître comme le sommet de l'esthétique romane. Certaines tendances qui se développent au cours du XII^e siècle relèvent, cependant, de la même mentalité novatrice que les perfectionnements techniques architecturaux : le rendu du volume l'emporte sur le graphisme, le naturalisme sur la volonté d'expression, la pondération s'oppose au dynamisme. De même, dans le domaine iconographique, la représentation des réalités transcendantes (vision apocalyptique et parallèles subtils entre l'Ancien et le Nouveau Testament) disparaît peu à peu au profit des thèmes à résonance moralisante ou didactique (Jugement dernier, vie des saints, allégories). On a trop souvent réduit l'évolution de la plastique gothique à un progrès continu qui conduirait d'une conception abstraite de la nature à un réalisme de plus en plus accusé. En fait, le désir de représenter le plus exactement possible le monde visible n'est qu'une des tendances de l'art gothique. Parallèlement, et parfois de façon dominante, on constate aussi un souci d'élégance purement formelle, véritable maniérisme avant la lettre, qui trouve son terrain d'élection dans l'art de cour. Ainsi s'explique, par exemple, que certaines sculptures du milieu du XIII^e siècle soient plus « réalistes » que les œuvres sophistiquées exécutées pour les grands mécènes du XIV^e siècle.

22

SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE (?)
Statuette provenant d'une église de Marseille.
Marbre peint. H. 0,65 ; L. 0,21.
XII^e siècle.

Marseille. Musée Borely (*Inv.* 54).

La présence, sur le livre que ce petit personnage tient grand ouvert sur sa poitrine, d'une inscription qui reproduit le début du Quatrième Evangile (IN PRINCIPIO ERAT VERBUM ET VERBU...) l'a fait généralement identifier avec une représentation de saint Jean l'Evangéliste. Mais il pourrait s'agir aussi d'un jeune clerc présentant le livre des Evangiles. Ce qui semble probable c'est que cette statuette a fait fonction de cariatide, peut-être dans le décor d'un meuble liturgique en marbre (ambon ou lutrin). Par sa structure elle est très représentative des recherches qui, au cours du XII^e siècle, ont amené les sculpteurs à concevoir la statue-colonne, forme typique du premier art gothique.

Bibl. : LE BLANT (1894), n° 54.
Exp. *Huit siècles de sculpture* (1964), n° 20.

23

23

BUSTE DU CHRIST COURONNÉ.
Fragment de haut-relief provenant de Saint-Père de Chartres (?)
Pierre. H. 0,57 ; L. 0,47.
Milieu du XII[e] siècle.

Chartres. Musée des Beaux Arts.

Le portail à statues-colonnes est la création la plus caractéristique de la sculpture monumentale du premier art gothique. Dans ces portails non seulement les statues colonnes proprement dites (c'est-à-dire des statues qui par leur structure et leur forme sont étroitement associées aux fûts des colonnes contre lesquelles elles sont adossées) mais toutes les figures des tympans et des voussures tendent à une ronde bosse de plus en plus accentuée. Le « portail royal » de la cathédrale de Chartres est l'exemple le plus complet et le mieux conservé de ces innovations. Ce fragment, lui aussi d'origine chartraine, et que l'on a rapproché d'autres fragments provenant du portail disparu de l'ancienne abbaye Saint-Père, faisait sans aucun doute partie d'un tympan où le Christ apparaissait non pas trônant dans le tétramorphe selon la formule romane encore suivie à la cathédrale mais sous l'aspect du juge de la fin des temps comme à Beaulieu, à Saint-Denis et dans les tympans du XIII[e] siècle.

Bibl. : KINGSLEY-PORTER (1923) t. 10, pl. 1504. — LAPEYRE (1960), p. 265-266.

24

24

FRISE DÉCORÉE DE SIX TÊTES.
Pierre. H. 0,17 ; L. 0,86.
Troisième quart du XII[e] siècle.

Le Mans. Musée archéologique.

Bien que la conception générale du décor de cette frise puisse être rapprochée de la célèbre vasque de l'abbaye de Saint-Denis, d'ailleurs un peu plus tardive, il semble ici que l'intention soit toute différente. Au lieu de figures inspirées de l'antique, on a ici une amusante galerie de visages très typés où les têtes d'hommes vues de trois quart alternent avec des tête de femmes vues de face. La deuxième en partant de la gauche est d'ailleurs passablement monstrueuse, tandis que l'homme placé à droite a certains caractères ethniques nettement orientaux.

Bibl. : HUCHER (1869), n° 290.

26

25

CONSOLE ORNÉE D'UNE FIGURE D'ANGE.
Provenant de l'Hôtel-Dieu de Paris.
Pierre. H. 0,40.
Deuxième moitié du XII[e] siècle.

Paris. Musée Carnavalet. (*Inv. AP.* 158).

De petites consoles de ce type servaient fréquemment dans les portails gothiques à assurer la liaison entre le linteau et les piédroits de la porte. Traditionnellement les figures qui ornent ces consoles expriment par leur attitude un certain effort physique : l'ange qui est ici figuré ne manque pas à cette règle et il semble fléchir sous le poids de la pierre qu'il soutient de ses ailes. L'objet qu'il porte dans ses mains n'est pas aisé à identifier. Peut-être s'agit-il d'une meule de pierre et faut-il y voir une illustration d'un passage de l'Apocalypse où un ange prédit la ruine de la Grande Babylone (*Ap.* XVIII, 20). La zone ondée figurée sous ses pieds serait alors, non une nuée, mais le flot de la mer où il va jeter la meule. Stylistiquement cet ange est très proche de certaines figures des voussures de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame-de-Paris mais des rapports avec d'autres chantiers comme ceux de Senlis ou de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne ne sont pas non plus à exclure.

Bibl. : CHRIST (1972), p. 72.

26

PETITE TÊTE D'HOMME BARBU.
Provenant de la cathédrale de Sens.
Pierre. H. 0,16.
Fin du XII[e] siècle.

Sens. Musée Municipal.

Des travaux récents ont attiré l'attention sur l'importance du foyer artistique sénonais autour de 1200. Cette petite tête provient sans doute du décor d'un des portails occidentaux. Cependant par son exécution très délicate et certains traits un peu archaïques comme les gros yeux globuleux, elle contraste fortement avec les têtes monumentales, qui subsistent seules, des grandes statues d'ébrasement.

Bibl. : PRESSOUYRE (1969).
Exp. *Cathédrales* (1962), n° 39.

27

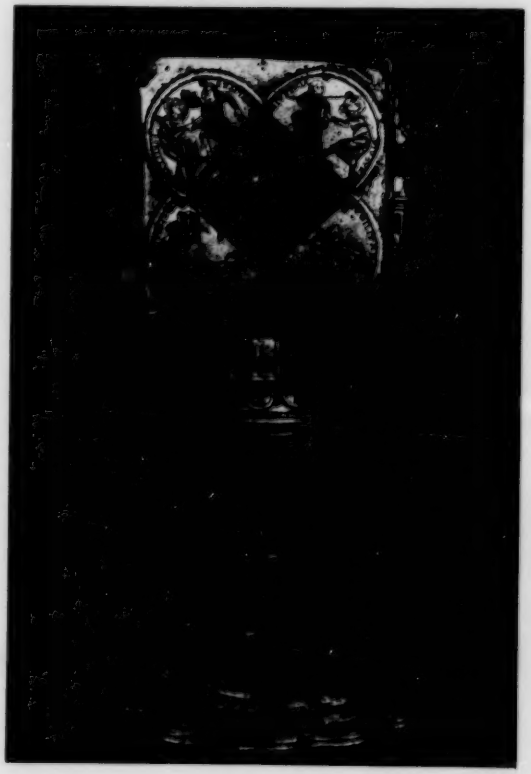
27

TÊTE DE CHRIST (?)
Provenant de l'Abbaye aux Dames à Saintes.
Pierre. H. 0,35.
Fin du XII[e] siècle.

Saintes. Eglise Sainte-Marie-des-Dames.

Découverte fortuitement en 1937, cette belle tête qui a toujours été considérée comme celle du Christ mais pourrait être plutôt celle d'un prophète ou d'un apôtre, pose en fait le problème de la diffusion du premier art gothique dans une région que l'on estime en général très attachée aux traditions romanes. En effet, malgré certaines stylisations encore très sensibles dans le traitement de la barbe et des cheveux, on note une nette recherche de naturalisme aussi bien dans le rendu des détails (bouche, oreille, yeux) que dans le volume plein et savamment modelé du visage.

Bibl. : CROZET (1971), p. 174 et pl. 78 B.



28

28

RELIQUAIRE-MONSTRANCE.
Cuivre émaillé. H. 0,35.
XII[e] siècle.

Langres. Musée Saint-Didier.

Ce reliquaire, dont le pied est très tardif, est orné de quatre émaux champlevés semi-circulaires, disposés autour de trois cabochons. Les émaux, bordés d'un motif perlé, illustrant quatre épisodes du combat des Vices et des Vertus, s'inspirent de la Psychomachie de Prudence. Cette œuvre, très appréciée des hommes du Moyen-Age, a, en effet, inspiré les artistes, non seulement dans le domaine de l'orfèvrerie, mais aussi dans celui de l'enluminure et de la sculpture. Les scènes représentées ici sont, de gauche à droite et de haut en bas : FORTITUDO (le courage) transperçant de son épée DEBILITAS (la faiblesse) ; JUSTICIA (la justice) frappant de sa lance INJUSTICIA ; TEMPERANCIA (la tempérance) assommant INTEMPERANCIA et HUMILITAS (l'humilité) saisissant l'orgueil (SUPERBIA) par les cheveux. La forme de ces émaux en demi-médaillon et le style des figures permettraient de les rapprocher de ceux du trésor de Troyes. Ces derniers sont considérés comme l'œuvre d'un atelier troyen, travaillant sous influence mosane, vers 1160.

Bibl. : *Catalogue* (1931), n° 6.

29

29

PLAQUE CENTRALE D'UNE CROIX.
Provenant du trésor de Cherves (Charente).
Cuivre doré et émaillé. H. 0,34.
Fin du XII[e] siècle.

Saumur. Musée des Arts décoratifs. (*Inv. B.A.* 180).

C'est à la fin du XII[e] siècle que les ateliers de Limoges commencèrent à se spécialiser dans la fabrication des objets de cuivre émaillé (« opus lemovicense »). Les émaux de cette première période, caractérisés par la présence de figures émaillées sur fond vermiculé ou plus rarement comme c'est le cas ici, doré, sont sans doute les plus beaux par la finesse de l'exécution. On a récemment intégré cette croix dans un petit groupe d'émaux attribué au « Maître de l'autel de Grandmont », auteur de deux plaques conservées au Musée de Cluny et assez précisément datables de 1189-1190. Bien qu'il soit abusif de vouloir rattacher ce type de croix à un soi-disant prototype existant à l'abbaye de Grandmont, il est possible que cet émailleur ait eu avec l'ordre des relations assez étroites. Il est en effet vraisemblable que les objets liturgiques qui composaient le modeste « trésor de Cherves » ait pour provenance la « celle » grandmontaine de Gandory.

Bibl. : LANDAIS-JACOB (1965), n° IX. — SOUCHAL (1967), p. 66.
Exp. *Chefs-d'œuvre romans* (1957), n° III. — *Emaux de Limoges* (1963), n° 10.

30

FRAGMENT DE BIBLE.
Provenant de l'abbaye de Pontigny.
Parchemin, 9 ff. 0,535 × 0,370.
Fin du XII[e] siècle.

Paris. Bibliothèque nationale (Ms latin 8.823).

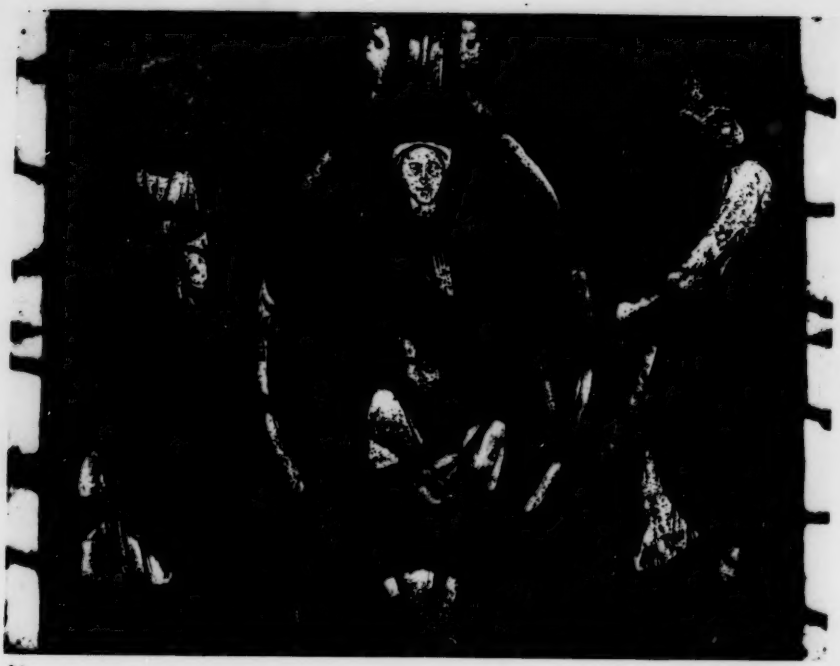
Cette œuvre célèbre est un excellent exemple du type de décoration que reçurent en France les grandes bibles de la fin du XII[e] siècle. Elle a été exécutée par un groupe de peintres auquel on doit aussi les *Bibles* de la bibliothèque Sainte-Geneviève (provenant de Saint-Loup de Troyes), de Sainte-Colombe-les-Sens et de Saint-Germain-des-Prés, et un *décret de Gratien* dont on a identifié des fragments à Londres (Victoria and Albert Museum) et à Cleveland. On a pu déceler dans la décoration de ces manuscrits l'influence de la miniature anglaise contemporaine. L'ampleur majestueuse du décor des canons est très remarquable mais le vocabulaire décoratif tend à acquérir une certaine homogénéité qui prépare le terrain à la relative uniformité de l'enluminure gothique.

Bibl. : PORCHER (1959), p. 39-40.
Exp. *Manuscrits à peintures* (1954), n° 337.

30 ▸

PRINCIPIO CREAVIT DEVS CELVM ET TERRAM

TERRA autem erat inanis & uacua: & tenebre erant sup faciē abyssi: & spūs dī ferebatur super aquas. Dixitq; fiat lux. Et facta est lux. Et uidit deus lucem quod esset bona: & diuisit dūs lucem ac tenebs. Appellauitq; lucem diem: & tenebras noctem. factumq; ē uespe & mane: dies unus. ii. Dixit quoq; dūs. fiat firmamentum in medio aquarum: & diuidat aquas ab aq̄s. Et fecit dūs firmamentū. Diuisitq; aquas que erant sub firmamento: ab his que erant sup firmamentum. Et factū est ita. Vocauitq; dūs firmamentum celum. Et factum ē uespe & mane: dies secundus. Dixit uero dūs. Congregentur aque que sub celo sunt in locum unum: & appareat arida. factumq; ē ita. Et uocauit dūs aridam terram: congregationesq; aquarum appellauit maria. Et uidit deus quod esset bonum: & ait. Germinet terra herbā



31

31
ARBRE DE JESSÉ.
Vitrail provenant de l'abbaye Saint-Martin de Gercy.
Deux panneaux. H. 0,90 ; L. 0,58.
Début du XIII[e] siècle.

Paris. Musée de Cluny.

Les vitraux de l'abbaye de Gercy avaient été remontés au XIX[e] siècle dans la petite église de Varennes (Seine-et-Oise). Ils sont très caractéristiques de l'art du vitrail à la fin de la période dite du « premier art gothique ». Les figures sont monumentales, les gestes amples ; le drapé a un aspect déjà classique malgré quelques jeux graphiques hérités de la période précédente. Le bleu intense et le rouge sont caractéristiques du XIII[e] siècle mais la présence du bleu de cobalt très pâle indique une date précoce. Assez éloignés du style chartrain dont ils sont sensiblement contemporains, les vitraux de Gercy semblent dépendre plus strictement des ateliers parisiens dont l'œuvre ne se retrouve plus que dans quelques églises des environs de la capitale (Bussy-Saint-Martin, Saint-Germain-lès-Corbeil, Saint-Jean-du-Bois). Le thème de l'arbre de Jessé, développé sinon créé par Suger à Saint-Denis, apparaît ici simplifié mais encore chargé de toute sa signification théologique : la Vierge est entourée et saluée par deux prophètes tandis que les sept dons du Saint-Esprit volent autour du Christ sous forme de colombes.

Exp. *Cathédrales* (1962), n° 149.

32 ▶

33

32
CORBEAU :
MONSTRE DÉVORANT UNE FEMME.
Pierre. H. 0,28 ; L. 0,23.
Première moitié du XIII[e] siècle.

Evreux. Musée Municipal.

Ce curieux corbeau qui soutenait sans doute la retombée d'une arcature, est très représentatif du bestiaire gothique et de son aspect moralisant. Le monstre, à caractère hybride, symbole du démon et aussi de la mort, s'apprête à dévorer la jeune femme insouciante, vêtue d'un élégant surcot à manches pendantes. Le traitement du visage, d'un classicisme un peu stéréotypé, apparente cette sculpture à celles des portails d'Amiens.

Exp. *Cathédrales* (1962), n° 96.

33
SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.
Statuette.
Pierre. H. 0,42 ; L. 0,12.
Milieu du XIII[e] siècle.

Chartres. Musée des Beaux Arts.

Même si elle ne provient pas, comme on le soutient parfois, de la décoration même du jubé de la cathédrale de Chartres, cette statuette sort probablement du même atelier que certains des plus beaux reliefs de cet ensemble (*Annonce aux Bergers*), le visage délicat, l'abondante chevelure bouclée, et surtout le drapé à « plis cassés » sont très caractéristiques de la métamorphose du style gothique qui marque le milieu du XIII[e] siècle. Par ses dimensions comme par son thème, cette statuette peut être comparée au n° 22 du présent catalogue : on peut par là mesurer le chemin parcouru par la sculpture française en moins d'un siècle.

Exp. *Cathédrales* (1962), n° 90.

34
BUSTE D'HOMME ENCAPUCHONNÉ.
Pierre. H. 0,65.
Troisième quart du XIII[e] siècle.

Paris. Musée du Louvre (*Inv. RF.* 1576).

On réduit trop souvent l'art rémois au sourire subtil des célèbres anges de la cathédrale. Lorsque le sujet l'impose, les sculpteurs de Reims savent être d'un réalisme impitoyable et parfois même excessif. Dans ce fragment de figure monumentale qui provient de la région de Reims, la bassesse morale (il s'agit probablement d'un des bourreaux de la flagellation) s'exprime par la laideur physique, conformément à une certaine tradition esthétique médiévale. Par là cette figure s'apparente aux plus pathétiques figures des parties hautes de la cathédrale et en particulier « l'homme à la béquille ».

Bibl. : AUBERT-BEAULIEU (1950), n° 148.
Exp. *Art en Champagne* (1959), n° 26.

35

TÊTE D'HOMME BARBU.

Provenant des chantiers de Saint-Denis.
Pierre. H. 0,15.
Milieu du XIII^e^ siècle.

Paris. Musée du Louvre (*Inv. RF.* 447).

Des recherches récentes ont permis d'identifier cette tête comme un fragment probable du portail méridional de l'abbatiale de Saint-Denis. Il s'agirait donc d'une œuvre exécutée dans l'atelier de sculpture qui travaillait pour Pierre de Montreuil, dont on sait qu'il était maître d'œuvre de l'édifice dès 1247 et qu'il fut l'un des plus grands architectes français du Moyen Age. La finesse du travail met en valeur la recherche d'expression très caractéristique de la sculpture du nord de la France dans le troisième quart du XIII^e^ s.

Bibl. : AUBERT-BEAULIEU (1950), n° 149. — FORMIGÉ (1960), p. 118.

36

TÊTE DE VIERGE COURONNÉE.

Autrefois dans la chapelle de l'évêché de Laon.
Pierre. H. 0,35.
Fin du XIII^e^ siècle.

Laon. Musée Municipal.

Le sourire, dont on a voulu faire l'apanage exclusif de l'art rémois, est en fait lié à une recherche d'expression qui est un trait commun à toutes les régions à l'est et au nord de Paris à la fin du XIII^e^ siècle. Ici le modelé encore ferme du visage, le traitement des yeux légèrement bridés indique une date nettement antérieure à 1300. La Vierge à l'enfant à laquelle appartenait sans doute cette tête était peut-être sensiblement contemporaine de la célèbre « Vierge dorée d'Amiens ».

Bibl. : VITRY-BRIÈRE (s.d.), pl. 96.

37

VIERGE A L'ENFANT.

Statue provenant du couvent de Rieunette.
Marbre. H. 0,89.
Vers 1300.

Carcassonne. Musée du Château Comtal.

A l'époque gothique, le marbre était une matière de grand luxe, réservée principalement aux tombeaux royaux ou princiers et aussi à l'exécution de statues de dévotion le plus souvent des Vierges à l'enfant debout. Celle-ci, qui proviendrait du couvent des cisterciennes de Rieunette, est une des plus anciennes et des plus belles. Si on remarque déjà en elle le hanchement très marqué, de règle au XIV^e^ siècle, on ne note pas dans son drapé les formes caractéristiques du pli « en tablier » si fréquent au milieu du siècle. Elle présente aussi une étrange parenté avec certaines sculptures italiennes. Des travaux récents ont d'ailleurs attiré l'attention sur l'influence exercée par la sculpture française du XIII^e^ siècle et du début du XIX^e^ siècle au-delà des Alpes et en particulier sur Giovanni Pisano et ses disciples.

34

37

38

38

FRAGMENT DE POLYPTYQUE :
VIERGE A L'ENFANT.
Ivoire. H. 0,109 ; L. 0,036.
Fin du XIII^e siècle.

Abbeville. Musée Boucher de Perthes (Inv. n° 744).

Sous une arcature trilobée supportée par des colonnettes, se tient la Vierge, l'Enfant dans ses bras. Elle est vêtue d'une longue robe serrée à la taille et d'un manteau qui tombe, en s'ouvrant, des épaules jusqu'à terre. Elle incline très légèrement la tête et son attitude permet de penser qu'elle faisait à l'origine partie d'une Présentation au temple.
La production des ivoiriers français dans la seconde moitié du XIII^e siècle et au XIV^e siècle a été extrêmement abondante mais de qualité très inégale. A côté des grandes statuettes en ronde-bosse, les plaquettes témoignent souvent d'un art stéréotypé ou médiocre. L'ivoire d'Abbeville se distingue donc des œuvres courantes par la beauté du travail ; l'élégance discrète de la Vierge, son attitude à la fois gracieuse et réservée en font une création particulièrement charmante des ivoiriers parisiens de la fin du XIII^e siècle.

Bibl. : KOECHLIN (1924), t. II, n° 178.

39

CROIX RELIQUAIRE A DOUBLE TRAVERSE.
Cuivre doré et pierres fines. H. 0,55 ; L. 0,21.
Première moitié du XIII^e siècle.

Paris. Musée de Cluny.

Les nombreuses croix fleurdelysées, simples ou doubles de la première moitié du XIII^e siècle, dérivent probablement de celle qui avait été offerte à l'abbaye de Saint-Denis par Philippe Auguste, roi de France. Elles se répartissent en deux groupes, l'un dispersé dans la France du Nord, l'autre particulier au Limousin et caractérisé par l'existence d'un décor de filigranes sur les deux faces. Celle-ci, qui est passée par la collection Soltykoff, avait été acquise en Limousin et l'on pourrait peut-être l'identifier avec l'une des croix-reliquaires du trésor de l'abbaye de Grandmont (n° 11 de l'inventaire de 1666).

Bibl. : DU SOMMERARD (1883), n° 5042 — FROLOW (1965), p. 141-148.

40

PLAQUE DE GANTS LITURGIQUES.
Provenant du tombeau d'un abbé de Moissac.
Or, pierreries et filigranes. H. 0,046.
Seconde moitié du XIII[e] siècle.

Moissac. Trésor de l'église abbatiale.

L'objet est composé d'une plaque d'or à 6 lobes entre lesquels des trous ont été ménagés pour permettre de coudre l'objet sur un tissu. Au centre est placé un gros saphir (?), maintenu par des bâtes à griffes. Tout autour est ménagée une sorte de gorge traversée de quatre arcs de métal, destinée à recevoir un cordon de perles de semence. Une gorge semblable a été ménagée tout autour de la plaque. Entre les deux s'étend une zone de filigranes, répartie en six lobes, ornés chacun d'un petit cabochon dans une bâte simplement rabattue. Le style des filigranes pourrait indiquer que l'objet date de la fin du XIII[e] siècle mais il faut aussi souligner que la composition de cette plaque est très proche de celle de l'anneau de Jean II de la cour d'Aubergenville (mort en 1256) du musée d'Evreux. La plaque de gant de Moissac a été découverte, lors de fouilles faites à l'abbaye, en 1962, dans le tombeau d'un abbé qu'il n'a pas été possible d'identifier.

Bibl. : MERAS (1963), n° 2.
Exp. *Trésors des églises de France*, 1965, n° 525. — *Richesses d'art* (1972), n° 4.

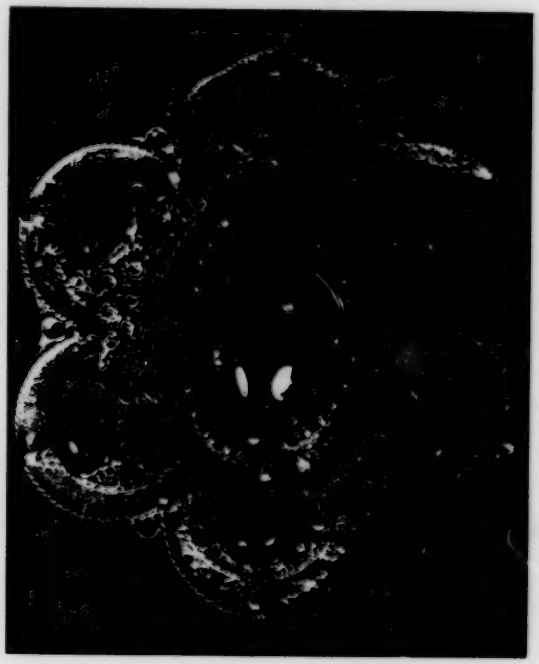
41

CHASSE DE LA CRUCIFIXION.
Provenant de Sazeray (Indre).
Cuivre doré et émaillé. H. 0,16 ; L. 0,18 ; Pr. 0,08.
Début du XIII[e] siècle.

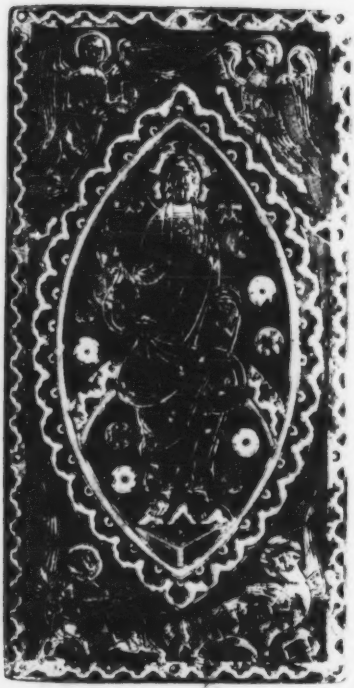
Châteauroux. Musée Bertrand (Inv. 15).

La châsse de Châteauroux a l'avantage de présenter plusieurs des procédés utilisés par les émailleurs limousins : la face principale de la caisse est ornée d'un Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean, accompagné de deux apôtres sous des arcatures. Sur le toit, quatre apôtres, également sous des arcatures, entourent un ange. Les personnages sont, ici, réservés et dorés, avec des têtes en relief, sur un fond d'émail bleu traversé de bandes turquoise ; cependant, le vêtement du Christ est émaillé. Au contraire, sur les pignons, les deux figures d'apôtres sont émaillées sur un fond de cuivre doré, gravé de motifs vermiculés ; le revers est occupé par des rosaces polychromes et une croix, réservée sur fond d'émail bleu. La présence sur un même objet de personnages polychromes sur fond vermiculé, considérés comme le type le plus ancien, en même temps que des personnages réservés sur fond émaillé, généralement datés après 1200, montre que nous sommes en présence d'une pièce de transition et prouve également qu'on ne peut classer rigoureusement les émaux limousins selon le type des fonds.

Bibl. : GAUTHIER (1950), p. 34.
Exp. : *Emaux de Limoges* (1963), n° 42.



40



42

42

PLAQUE DE RELIURE :
LE CHRIST EN MAJESTÉ.
Cuivre doré et émaillé. H. 0,23 ; L. 0,12.
Premier quart du XIII^e siècle.

Lyon. Musée des Arts décoratifs (*Inv. n°* 1758).

De même que l'ivoire, les émaux champlevés ont fréquemment été utilisés pour orner les plats de reliure des manuscrits : les trous ménagés sur le pourtour pour la fixation sont encore visibles sur la plaque émaillée présentée ici. Le Christ en majesté, assis dans une mandorle, entre *l'alpha* et *l'oméga*, est accompagné des quatre symboles des évangélistes. Les figures sont ici dorées et gravées sur un fond d'émail bleu semé de rosettes d'émaux polychromes et de rosaces estampées. La mandorle et le cadre sont soulignés de festons émaillés. Les têtes sont en relief. Le sujet du Christ en majesté entre les symboles des évangélistes est, avec la crucifixion qui lui faisait pendant sur l'autre plat, l'un des sujets le plus volontiers illustré par les émailleurs limousins. Certains détails techniques comme la belle qualité des têtes en relief et la finesse de la gravure des parties dorées, montrent que cette plaque pourrait être datée des premières décennies du XIII^e siècle.

Exp. *Emaux de Limoges* (1963), n° 45.

43

43

PLAQUE : SAINT PERSONNAGE TRONANT.
Cuivre émaillé. H. 0,24 ; L. 0,137.
Première moitié du XIII^e siècle.

Poitiers. Musée des Beaux Arts (*Inv. n°* 3889).

La plaque en forme de navette est de cuivre doré et émaillé. Au centre est fixée une figure d'applique en demi-relief, représentant un saint personnage nimbé, tenant le livre de la main gauche, la main droite levée. Le livre est orné de quatre petites perles d'émail entourant un gros cabochon. Cette œuvre, sans doute à peine postérieure à la plaque du musée de Lyon (cf. cat. n° 42), illustre une autre variété des émaux limousins du XIII^e siècle, caractérisée par des figures réservées et dorées, en fort relief, fixées sur un fond d'émaux polychromes, constellé de rosettes ou de rosaces plus complexes. Ces figures d'applique étaient destinées à l'ornementation de grandes châsses, du type de celle de Saint-Calmine-de-Mozac (Puy-de-Dôme) ou de parements d'autel dont la série des apôtres de Grandmont constitue l'exemple le plus achevé. Bien qu'elle ne paraisse pas venir du même ensemble, la figure d'applique du musée de Poitiers est très proche de celle du saint Paul du musée de Cluny : les manteaux sont animés des mêmes plis fins et serrés, groupés en longs faisceaux parallèles ou s'épanouissant en éventail. Les silhouettes présentent le même allongement de buste. Enfin, le support sur lequel repose les pieds des deux saints est orné de la même fleur de lys gravée.

Bibl. : DEZ (1934), p. 4 et 5. — GAUTHIER (1950), p. 45.

44

CROSSE : CHRIST EN MAJESTE
ET VIERGE A L'ENFANT.
Provenant de la cathédrale d'Angoulême.
Cuivre doré et émaillé. H. 0,34 ; L. 0,133.
Second quart du XIII[e] siècle.

Angoulême. Musée Municipal.

La douille de la crosse est émaillée d'un motif réticulé et flanquée de trois reptiles. Le nœud ajouré est formé d'une suite de guivres ; la base de la crosse est enserrée dans une collerette de feuillages gravés. La volute, à fond réticulé, se termine par un fleuron et est soutenue par une palmette dorée. Au centre de la volute est placée une plaque à huit lobes sur laquelle sont fixées, dos à dos, deux figures en demi-relief du Christ bénissant et de la Vierge à l'enfant. Les fonds de la plaque polylobée sont pointillés et ornés de quatrefeuilles. Cette crosse, d'une qualité exceptionnelle, fut trouvée en 1861, pendant des fouilles faites dans la cathédrale d'Angoulême. Une crosse du même type fut découverte dans le chœur de la cathédrale en 1868, dans un sarcophage de pierre. Le type des crosses de Limoges, avec les figures adossées du Christ et de la Vierge, est un des plus répandus.

Bibl. : MARQUET DE VASSELOT (1941), n° 39, pl. X.

44

45

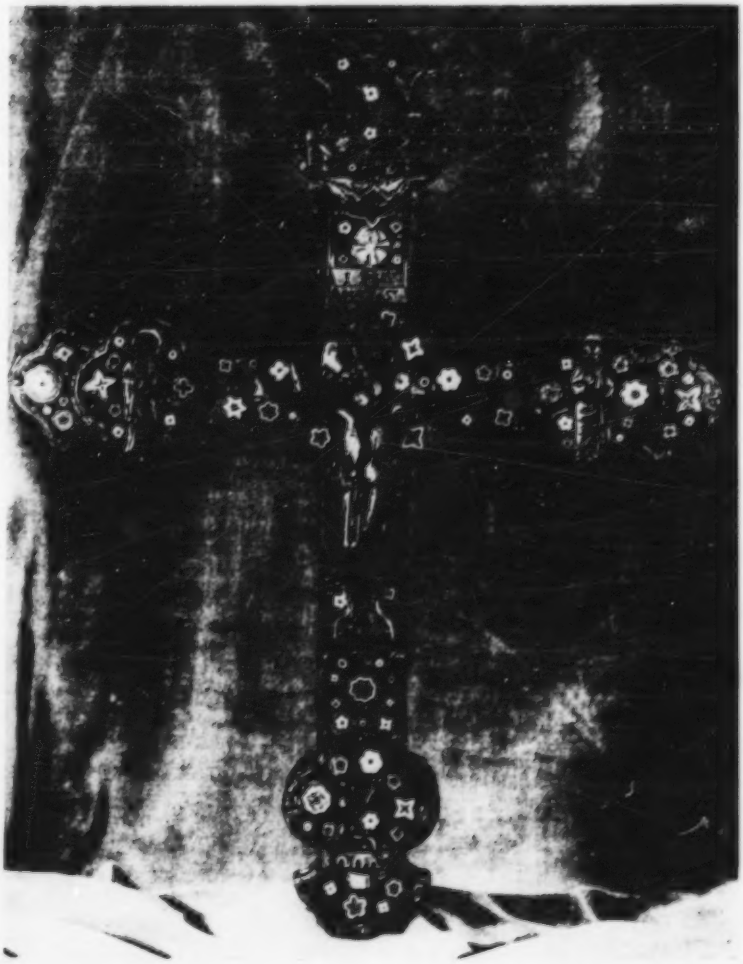
CROSSE : SAINT MICHEL
COMBATTANT LE DRAGON.
Provenant de la cathédrale d'Evreux.
Cuivre doré et émaillé. H. 0,295 ; L. 0,12.
Second quart du XIII[e] siècle.

Evreux. Mus'e Municipal.

La douille est couverte de rinceaux dorés sur fond d'émail bleu. Un seul reptile dont le dos est décoré de trois gouttes d'émail turquoise, y est encore attaché. Il y en avait trois à l'origine. Le nœud aplati est formé de deux frises de guivres. Le volute a la forme d'un serpent enroulé dont le corps est couvert d'un motif réticulé rouge suggérant des écailles ; le dos est souligné d'une fine crête en dents de scie. Au centre de la volute, saint Michel, debout, lève de la main droite une croix à longue hampe et retient la patte du dragon dressé en oblique. La queue du dragon, terminée par une palmette, s'enroule pour former un cercle rattachant la courbe de la volute à la partie verticale de la crosse. Avec le type de la Vierge à l'enfant adossée au Christ (cf. cat. n° 44), les crosses au saint Michel sont une des séries les mieux connues des crosses limousines. La crosse du musée d'Evreux fut trouvée le 13 octobre 1886 dans un sarcophage de la cathédrale d'Evreux. Cette sépulture fut identifiée comme celle de Jean II de la Cour d'Aubergenville, ancien chancelier de saint Louis, évêque d'Evreux en 1244, mort le 1[er] juin 1256.

Bibl. : MARQUET DE VASSELOT (1941), n° 158, pl. XIX.
Exp. *La France de saint Louis* (1970-1971), n° 54.

45



46

46

CROIX DE PROCESSION.

Provenant de Châteauneuf-en-Thimerais.

Cuivre doré et émaillé. H. 0,68 ; L. 0,51.

Fin du XIII^e^ siècle.

Chartres, Musée des Beaux Arts (Inv. n° 6557).

La croix est munie à ses extrémités de quadrilobes, eux-mêmes prolongés par des fleurons. La croisée des traverses est comprise dans un carré. Le Christ en relief, fixé sur la croix, est coiffé d'une haute couronne et d'un nimbe crucifère rapporté, gravé et doré. Les yeux sont suggérés par des perles d'émail ; le vêtement est strié de bandes d'émail rouge, bleu foncé et bleu clair.

Dans les plaques quadrilobées des extrémités sont placées des figures en demi-relief : en haut 2 anges tenant la Lune et le Soleil, à droite du Christ, la Vierge, à gauche saint Jean, en bas Adam sortant du tombeau et levant les bras vers le Sauveur. La croix est couverte sur toute sa surface d'émail bleu, semé de rosaces et d'étoiles. Le revers est gravé de rinceaux et orné de six cabochons ; la plaque centrale représente le Christ en majesté, réservé sur fond d'émail, les symboles des évangélistes sont placés dans les quadrilobes des extrémités. Cette croix est la plus importante et la mieux conservée des croix de procession restées en France. Malgré l'archaïsme de la figure en relief du Christ, elle représente un type assez avancé des croix limousines : sur les plus anciens exemples, le Christ est champlevé et émaillé dans la plaque même dont le fond est réservé.

Bibl. : THOBY (1953), n° 70.

47

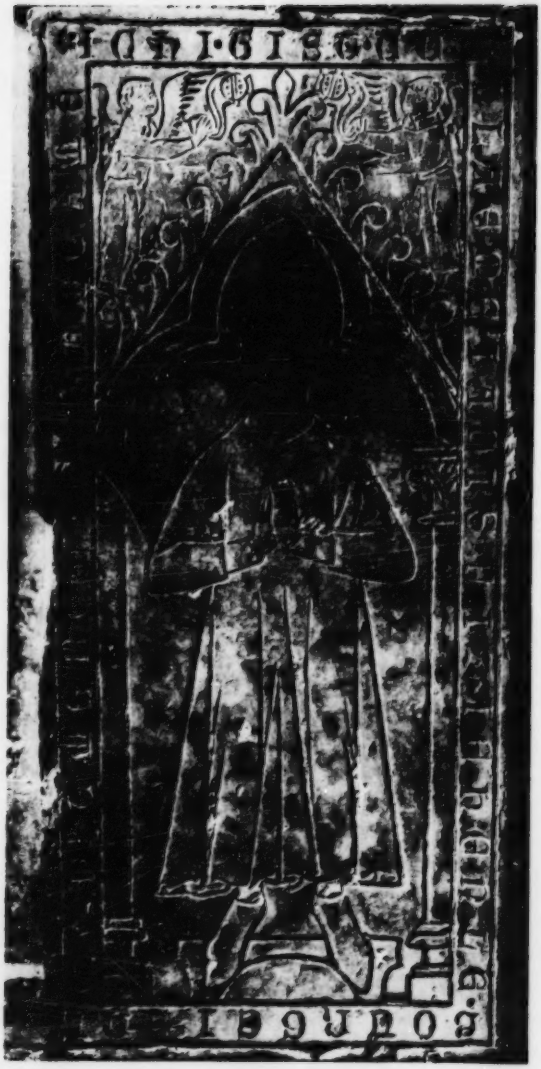
PIERRE LOMBARD.

Commentaire sur les Epitres de saint Paul.
Parchemin, 249 ff. ; 0,370 × 0,280.

Paris. Bibliothèque Nationale (*Ms latin* 659).

Pierre Lombard, originaire de Lumellogno en Italie, fut l'un des premiers docteurs en théologie de l'Université de Paris et mourut évêque de cette ville en 1160. Son œuvre, et en particulier son célèbre *Livre des Sentences*, exerça une influence considérable, attestée au XIII^e^ siècle par de nombreux manuscrits. On notera ici le caractère très soigné de la mise en page : le texte de saint Paul apparaît nettement mis en vedette par une écriture de gros module ; le commentaire se développe tout autour selon un schéma qui annonce le système des gloses marginales du XIV^e^ siècle. L'abondance relative des miniatures donne un luxe un peu inhabituel à ce manuscrit universitaire. Tous les motifs des lettres initiales sont, en fait, empruntés à la décoration traditionnelle des épîtres de saint Paul et nous montrent successivement l'apôtre prêchant aux Romains (f° 2), assis et tenant un phylactère (f° 104, f° 131 et f° 194), assis tenant un livre (f° 103 et f° 151 où la haste du P est curieusement formée par un unijambiste nu), debout parlant aux Thessaloniciens (f° 184), Thimothée (f° 205 v°), ou à Philemon (f° 216 v°), et enfin trônant la main levée (f° 190). Pour l'épître aux Hébreux, c'est le Christ lui-même qui est figuré, dialoguant avec les docteurs de la Loi (?). Le dessin très sobre, les drapés coulants, la clarté de la mise en page correspondent bien à l'esprit du « gothique classique » mais on notera le développement des initiales « à antennes » qui annoncent l'évolution ultérieure du décor des manuscrits.

Bibl. : LAUER (1939), I, p. 233.



48

48

DALLE TUMULAIRE
DE GUILLAUME LE BOURGEOIS.
Provenant de l'église des Dominicains de Rouen.
Pierre. H. 1,06 ; L. 0,52, 0,47.
Début du XIV^e^ siècle.

Rouen. Musée des Antiquités de la Seine-Maritime.

Les dalles tumulaires portant gravées l'effigie et l'épitaphe du défunt se multiplient au cours du XIV^e^ siècle et nous apportent de précieux renseignements sur des personnages de condition relativement modeste : bourgeois, simples clercs ou gens de petite noblesse. Ici le jeune Guillaume le Bourgeois est représenté les mains jointes sous une arcature tréflée. Au-dessus du pinacle deux anges encensent son image comme le fut son corps dans la liturgie des funérailles. Tout autour court l'épitaphe : † ICHI. GIST. VVILLAE ME. IADIS. FIZ. IEHEN. LE. BOURGEIS. DIEX. AIT. MERCHI DE SAME. AMEN. On notera la sûreté élégante du dessin, très caractéristique de la phase secondaire de l'art gothique.

49

SAINTE CATHERINE.
Marbre.
Deuxième quart du XIV^e^ siècle.

Bezu-la-Forêt. Eglise paroissiale.

Au cours du XIV^e^ siècle, les statuettes de dévotion se multiplient et, à côté de la Vierge, on voit représenter d'autres saints dont le culte était alors en grande faveur, telle sainte Catherine, caractérisée ci par la roue, instrument de son martyre. On peut attribuer ce bel exemple de l'art « courtois » aux ateliers parisiens bien que des rapports avec l'art du nord de la France ne soient pas non plus à exclure.

50

TÊTE DE VIERGE VOILÉE ET COURONNÉE.
Provenant de l'église Saint-Leu d'Esserent.
Pierre. H. 0.22.
Première moitié du XIV^e^ siècle.

Paris. Musée du Louvre (*Inv. RF.* 919).

Dans la première moitié du XIV^e^ siècle on constate la généralisation d'un certain type féminin, aux traits réguliers, au menton très arrondi et un peu lourd, à la bouche petite et aux yeux bridés. L'expression, souvent sévère, contraste avec le sourire que l'on trouve si fréquemment à la période précédente. On rencontre ces visages très idéalisés aussi bien dans les effigies funéraires que dans les statues de *Vierges à l'enfant* qui se multiplient à cette époque.

Bibl. : AUBERT-BEAULIEU (1950), n° 217.

51

51
FRAGMENT DE TOMBEAU :
DEUX PLEURANTS SOUS ARCADES.
Provenant de la cathédrale Saint-André de Bordeaux.
Pierre. H. 0,67 ; L. 0,57.
XIV^e^ siècle.

Bordeaux. Musée d'Aquitaine (*Inv. H.* 719).

Dès la fin du XIII^e^ siècle, mais surtout au cours du XIV^e^ siècle, l'usage se généralisa d'orner les parois du massif sur lequel reposait les gisants de figurines qui représentaient parfois le cortège des funérailles mais plus souvent encore, comme c'est le cas ici, la famille du défunt. Les personnages portaient dans cette occasion des costumes de deuil, dont la forme a évolué du XIV^e^ au XV^e^ siècle, mais qui sont toujours caractérisés par d'amples capuchons. Les sculpteurs se sont attachés à varier l'expression de la douleur : ici, la tristesse marque le visage de la jeune femme à gauche, tandis que le chagrin de son compagnon a un accent plus tragique. On remarquera aussi le dessin des arcatures, modèle réduit très fidèle de l'architecture gothique du XIV^e^ siècle, avant l'apparition des premiers éléments flamboyants.

Bibl. : BRUTAILS (1907), pl. 5.
Exp. *Bordeaux deux mille ans d'histoire* (1971), n° 109.

52
MASQUE DE FEMME.
Provenant d'un tombeau.
Marbre. H. 0,25.
Deuxième moitié du XIV^e^ siècle.

Paris. Musée du Louvre (*Inv. RF.* 1654).

La provenance exacte de cette très belle tête féminine n'a pu être encore identifiée. Il s'agit certainement, en raison de la coiffure, d'une contemporaine de Charles V (1337-1380) et probablement d'une princesse de la famille royale. Le style est caractéristique de l'art des tombiers, actifs à Paris dans la deuxième moitié du XIV^e^ siècle et dont beaucoup étaient originaires de la région mosane. Mais le modelé atteint ici une délicatesse que l'on ne trouve que rarement dans les œuvres certaines des plus illustres d'entre eux, Jean de Liège, Robert Loisel ou André Beauneveu.

Bibl. : AUBERT-BEAULIEU (1950), n° 235.

53

53

DIPTYQUE. VIERGE A L'ENFANT ET DONATRICE. CRUCIFIXION.

Ivoire. H. 0,091 ; L. 0,06.

Première moitié du XIV^e^ siècle.

Châlons-sur-Marne. Musée Municipal (*Inv.* 861-1-40-1 *et* 2).

Les deux scènes sont placées sous une arcature trilobée, surmontées de pinacles. A gauche, la Vierge debout, très cambrée, la tête penchée, sourit à l'enfant qu'elle tient sur son bras gauche. A ses pieds est agenouillée une dame, coiffée de la guimpe des veuves ou de certaines religieuses. Sur l'autre feuillet est rprésentée la crucifixion, avec la Vierge et saint Jean. La lune et le soleil apparaissent au-dessus de la croix. L'iconographie de la première plaque est extrêmement intéressante : il est rare, en effet, de voir figurer sur un ivoire, à cette époque, le donateur. D'autre part, le style des figures, en particulier de la Vierge à l'enfant, est assez éloigné de celui des ateliers parisiens et évoque plutôt celui de certaines Vierges lorraines, comme celle de Saint-Dié, où l'on retrouve la même ampleur de drapé et le même type de visage. On pourrait donc, pour cet ivoire, songer à une origine messine, Metz ayant été également un centre de décoration des manuscrits assez actif au XIV^e^ siècle.

Bibl. : KOECHLIN (1927), II, n° 405.

54

54

PLAQUETTE :
GAUVAIN SUR LE LIT PÉRILLEUX.
Ivoire. H. 0,082 ; L. 0,045.
Milieu du XIV^e^ siècle.

Niort. Musée des Beaux-Arts (*Inv. n°* 14.1 143).

On appelle « ivoires profanes » les valves de miroir, plaquettes et coffrets d'ivoire dont le décor est consacré non pas à l'illustration d'un thème religieux mais à un sujet profane, scènes galantes, scènes de chasse ou passage d'un roman célèbre. L'histoire de Gauvain, du cycle de Graal, a souvent tenté les ivoiriers et tout particulièrement l'épisode du lit périlleux sur lequel Gauvain passe la nuit, dans le château enchanté ; c'est cette scène qui est figurée sur l'ivoire de Niort : sous une frise d'arcature trilobée, surmontée de gable et de cloches, est dressé le lit à roulettes, avec des clochettes attachées dessous. Gauvain, tout armé, y est couché ; sous la menace de flèches et d'épées qui sortent d'un nuage. A son côté est accroupi le lion. Au fond sont groupées les dames prisonnières qu'il vient délivrer. La plaquette de Niort est vraisemblablement un fragment d'un coffret qui devait être entièrement consacré à l'illustration de l'histoire de Gauvain ou aux romans de la Table Ronde.

Bibl. : KOECHLIN (1924), t. II, n° 1201.

55

55

55

YVES, MOINE DE SAINT-DENIS.
COMPILATION HISTORIQUE SUR SAINT DENIS.
Parchemin, 217 ff. ; 0,265 × 0,175.
Vers 1350.

Paris. Bibliothèque Nationale (*Ms. latin* 5286).

L'abbaye de Saint-Denis qui conservait les reliques du premier évêque de Paris, était également la gardienne des tombeaux des rois de France et des insignes nécessaires aux cérémonies du sacre. Ses liens avec la monarchie française étaient donc très étroits. Le moine Yves composa ce traité afin de montrer le rôle que l'abbaye et son saint patron avait joué dans l'histoire de France. Pour illustrer ce texte, on recopia, au milieu du XIV^e^ siècle, les peintures exécutées en 1317 pour un autre recueil analogue, destiné à être offert au roi Philippe le Long, et remarquables par leurs essais de représentation du paysage urbain. Mais alors que le modèle est richement coloré, la copie a été exécutée à la plume avec beaucoup de finesse selon la technique de la grisaille. Cette technique était très prisée des milieux aristocratiques au milieu du XIV^e^ siècle où on croit deviner un goût prononcé pour une certaine discrétion dans le chromatisme, en opposition foncière avec la polychromie très accentuée de l'art du XIII^e^ siècle.

Exp. *Manuscrits à peintures* (1955), n° 34.

L'ART GOTHIQUE FLAMBOYANT ET LA FIN DU MOYEN-AGE

Comme pour la naissance de l'art gothique, la notion même de gothique flamboyant se réfère à l'architecture : c'est la ligne en courbe et contre-courbe, appliquée aux remplages des fenêtres, aux gables et aux réseaux plaqués aux murs, plus rarement aux nervures des voûtes qui a évoqué les flammes d'un brasier et imposé ce nom à cette ultime période de l'art gothique qui n'est point un déclin mais au contraire un renouveau foisonnant et riche d'invention. C'est au cœur de l'art le plus aristocratique, à la Sainte Chapelle de Riom bâtie par Jean de Berry, que l'on voit apparaître les formes nouvelles. Mais ce n'est peut-être pas dans le cadre de l'art « international » qui règne sur toutes les cours d'Europe que le style flamboyant donnera le meilleur de lui-même. Le luxe de quelques privilégiés, au goût d'ailleurs très éclectique, ne suffit pas à son épanouissement. L'énorme œuvre de reconstruction qui suivra la fin de la guerre de Cent Ans lui offrira au contraire un champ à sa mesure et il est peu de monuments médiévaux en France où il n'ait imprimé sa marque sous la forme de quelque réfection ou addition. L'effet est souvent heureux, parfois saugrenu, mais toujours pittoresque.

Même phénomène dans le domaine de la sculpture où le mécénat des frères de Charles V, puis celui des ducs de Bourgogne issus de Philippe le Hardi nous a laissé un nombre réduit d'œuvres dont la leçon n'a porté ses fruits que dans le cours du XV^e^ siècle. Les églises de France se peuplent alors d'une foule de statues où toute la légende dorée se matérialise sous les yeux du fidèle : la même source d'inspiration se retrouve dans les vitraux, les tapiseries et les objets d'art. La piété du XV^e^ siècle aimait voir le culte divin entouré d'un luxe chatoyant qui faisait appel à toutes les formes de sensibilité. Mais, conjointement à cette sensualité qui de la vie profane envahit le domaine religieux, le mysticisme imprègne aussi la mentalité du XV^e^ siècle : la méditation sur la mort et la passion du Christ entraîne la multiplication des Vierges de Pitié, des Sépulcres et enfin du thème du Christ de pitié, création particulièrement émouvante qui ne correspond à aucun passage précisément décrit par les Ecritures mais que ne pouvait manquer d'évoquer le chrétien qui suivait pas à pas le Christ dans son ascension du Calvaire.

L'art français ne pouvait toutefois demeurer indifférent aux révolutions esthétiques qui s'opéraient alors en Italie. Le contact, au cours du XV^e^ siècle, est d'abord sporadique : Fouquet fait le voyage de Rome ; le roi René, prodigieux mécène qui tenait à la fois l'Anjou et la Provence et qui fut peut-être peintre lui-même, appela le sculpteur Laurana à sa cour. Mais, dans la dernière décennie du siècle, le début des guerres d'Italie va mettre l'élite de l'aristocratie française en présence de la civilisation de la Renaissance italienne à son apogée. Le choc fut décisif mais ses conséquences furent échelonnées dans le temps : l'Italie n'apporta d'abord qu'un certain art de vivre qui se traduit très vite dans le domaine de l'art décoratif par l'adoption d'une grammaire ornementale nouvelle (coquilles, rinceaux, « candélabres »). Puis ce fut l'esprit même des formes qui changea avec des références de plus en plus marquées à l'art de l'antiquité. Le style assoupli et détendu de l'art de la vallée de la Loire tel que l'avaient orienté Michel Colombe et ses émules avait préparé le terrain et c'est pourquoi la France sut accueillir plus rapidement et plus totalement que tout autre pays d'Europe l'enseignement de la première renaissance italienne.

56

56

SAINT JEAN ÉCRIVANT L'APOCALYPSE.
Vitrail de la cathédrale de Beauvais.
H. 1.49 ; L. 0.93.
Vers 1350.

Beauvais. Cathédrale Saint-Pierre.

Saint Jean l'évangéliste est figuré assis au milieu d'une série de petits tertres jaunes garnis de gazon et de plantes qui symbolisent l'île de Pathmos. Tout autour une bande de verre blanc représente la mer et ses poissons. Des édicules à l'entour sont les sept églises d'Asie. Sur le parchemin on peut lire les mots « AMEN DICO... VOBIS ». Comme la chapelle où était placée ce vitrail a été consacrée à saint Jean en 1349, on peut attribuer cette date à ce beau vitrail très caractéristique de l'art du vitrail du XIV^e^ s. par l'élégance de son dessin et ses couleurs précieuses où l'on remarque en particulier le « jaune d'argent ». Un rapprochement est possible avec Saint-Ouen de Rouen et aussi avec les rares vitraux parisiens conservés.

Bibl. : LEFRANÇOIS-PILLION (1954), p. 223 et pl. 45.
Exp. : *Europe gothique* (1968), p. 213.

57

VIERGE ALLAITANT.
Pierre peinte et cabochons de couleur. H. 1.13.
Première moitié du XV^e^ siècle.

Paris. Musée du Louvre. (Inv. RF 2333.)

Le style de Claus Sluter n'eut à la fin du XIV^e^ siècle qu'un rayonnement somme toute assez limité. Mais de nombreuses œuvres du début XV^e^ siècle attestent que l'art du Maître de Champmol exerça son influence sur des artistes pourtant très éloignés de son réalisme parfois outrancier et de son goût pour les formes dynamiques. L'auteur de cette Vierge à l'enfant a retenu de la leçon slutérienne le développement en largeur de la silhouette et la surabondance des plis. Mais la suave douceur du visage de la Vierge se rattache plutôt au « style gothique international » qui triomphe dans toutes les cours princières d'Europe vers 1400. On peut rapprocher cette œuvre, certainement originaire de la France du nord, d'une petite vierge assise récemment acquise par le musée de Cleveland (John L. Severance Fund. 70).

Bibl. : AUBERT-BEAULIEU (1950), n° 274.
Exp. *Exposition universelle* (1970), n° 203.

59

58

ENFANT JÉSUS.
Fragment d'un groupe de la Vierge et l'enfant.
Pierre peinte. H. 0,30.
Première moitié du XV^e siècle.

Paris. Musée du Louvre (*Inv. RF.* 1470).

Les représentations de Jésus enfant diffèrent beaucoup selon les périodes du Moyen Age. Jusqu'au début du XIII^e siècle, il ne se distingue guère que par la taille, d'un adulte dont il a, en réduction, les proportions. Au cours du XIII^e siècle, les sculpteurs s'efforcent parfois avec bonheur de lui donner l'aspect d'un garçonnet, mais ce n'est guère qu'avec le XV^e siècle qu'apparaissent les nuances qui distinguent le nouveau-né (cf. n° précédent) de l'enfant déjà âgé de plusieurs mois. Celui-ci est certainement l'un des mieux venus de toute la sculpture médiévale française. La présence dans sa main d'un phylactère peut laisser supposer que le groupe complet appartenait au type dit de la « Vierge à la supplique ».

Bibl. : AUBERT-BEAULIEU (1950), n° 268. — MEISS (1967), p. 206.

59

SAINT CHRISTOPHE.
Pierre peinte. H. 0,74.
Milieu du XV^e siècle.

Paris. Musée du Louvre (*Inv. RF.* 2540).

Au cours du XV^e siècle, les ateliers bourguignons ont multiplié les statues de saints. Ici, le saint patron des voyageurs est représenté avec son attribut traditionnel, le tronc d'arbre écoté qui lui sert de bâton. Le groupe illustre très précisément le moment capital de la légende, où le géant Aufèrus s'aperçoit que, malgré sa force, il fléchit sous le poids d'un enfant qui lui a demandé de lui faire traverser la rivière. L'enfant lui révèle alors qu'il est le Christ souverain et créateur du monde. Aufèrus se convertit alors et change son nom en celui de « Porte-Christ ».

Bibl. : AUBERT-BEAULIEU (1950), n° 345.
Exp. *Chefs-d'œuvre* (1937), n° 1006.

58 ▶

60

61

60

VIERGE DE PITIE.
Groupe provenant d'une maison de Saint-Léonard (Haute-Vienne).
Pierre. H. 0,41 ; L. 0,37.
Deuxième moitié du XV^e^ siècle.

Périgueux. Musée du Périgord. (Inv. A. 7534).

Le thème de la Vierge de Pitié qui tient sur ses genoux le Christ mort, descendu de la croix, apparaît dès le milieu du XIV^e^ siècle en Rhénanie. Il se répand en France surtout au XV^e^ siècle et, en relation avec l'évolution de la spiritualité, devient vite très populaire. Ce petit groupe en est un témoignage éloquent puisqu'il était placé, non pas dans une église, mais dans une niche au-dessus de la porte d'une maison. Au point de vue stylistique, il se rattache à tout un groupe de sculptures de la France méridionale (Languedoc, Quercy, Périgord, Limousin) qui ont subi l'influence des ateliers toulousains.

Bibl. : SOUBEYRAN (1961), n° 45.
Exp. *Exposition d'Art français* (1954), n° 104.

61

SAINT BERNARD.
Statue provenant de la chapelle du Pont-d'Aube.
Pierre autrefois peinte. H. 0,80.
Milieu du XV^e^ siècle.

Bar-sur-Aube. Hôtel de ville.

Saint Bernard est représenté ici moins en tant qu'abbé que comme fondateur de l'abbaye de Clairvaux dont il porte dans la main gauche le modèle symbolique. Cette statue reproduit avec assez de fidélité le type de la statue qui s'élevait sur le tombeau du saint dans l'église de Clairvaux et dont une gravure nous a conservé le souvenir. Puissante, de proportion un peu trapue, vêtue d'un vêtement aux plis épais, cette sculpture représente bien l'art bourguignon du milieu du XV^e^ siècle.

Exp. *Saint Bernard* (1953), n° 198.

62

62

TÊTE DE JEUNE HOMME.
Pierre peinte. H. 0,22 ; L. 0,27.
Deuxième moitié du XV^e^ siècle.

Villiers-St-Benoît. Musée d'Art régional (*Inv.* 1435).

Par comparaison avec d'autres sculptures bourguignonnes, on estime que cette belle tête appartenait à une statue de saint Michel. La chevelure abondante, la bouche sensible et les lourdes paupières ne sont pas sans analogie avec l'art d'Antoine le Moiturier, principal sculpteur des ducs de Bourgogne dans la deuxième moitié du XV^e^ siècle.

Exp. *Musées de Bourgogne* (1952), n° 156.

64

63
TÊTE DE SAINT JEAN BAPTISTE DANS UN PLAT.
Provenant des Cordeliers de Thons.
Pierre.
Deuxième moitié du XV^e siècle.

Epinal. Musée.

Le récit de la mort de saint Jean Baptiste décapité sur l'ordre d'Hérode et dont Salomé reçut la tête sur un plat fut souvent illustré au Moyen Age. De nombreuses églises se vantaient de posséder l'insigne relique de son chef. En outre, l'image de la tête coupée du précurseur posée sur son plat était fréquente sur les enseignes de pèlerinages et de diverses confréries. Au XV^e siècle, les ateliers de Nottingham produisirent en série des plaques d'albâtre reprenant la même iconographie. C'est peut-être de ces modèles ou même de reliquaires du type de celui d'Anrath en Rhénanie, plus tardif il est vrai, que s'est inspiré le sculpteur d'Epinal. Mais il a infiniment surpassé ses prédécesseurs par la stylisation hardie du modelé et l'expression de grandeur qu'il a su donner au visage du supplicié. L'influence de la sculpture allemande est d'ailleurs très sensible dans cette œuvre de la France de l'est.

Bibl. : GONSE (1904), p. 182. — PHILIPPE (1929), n° 1031.

64
SAINTE COURONNÉE.
Provenant du jubé de la cathédrale d'Albi (?).
Statue, pierre peinte. H. 0,67 : L. 0,25.
Fin du XV^e siècle.

Albi. Musée Toulouse-Lautrec.

La disparition des attributs ne permet pas d'identifier la sainte représentée. Même s'il n'est pas absolument certain que cette statue ait fait partie intégrante du décor du jubé, elle sort bien du même atelier albigeois et s'apparente plus particulièrement à la statue d'Esther. Le style de cet atelier révèle d'ailleurs des influences diverses et parfois contradictoires. On admet généralement le caractère bourguignon du drapé, tandis que le visage très doux relèverait plutôt de la tradition toulousaine. Cependant, les détails du vêtement, rendus avec une minutieuse exactitude (notamment la doublure de « vair » de la grande cape) et l'équilibre général de la figure rapprochent cette œuvre du « style de la Loire ».

Bibl. : ALLÈGRE (1954), t. I, p. 243. — BEVOTTE (1936), p. 70.
Exp. *Trésors d'art gothique* (1961), n° 63.

65

65
CHAPITEAU DOUBLE :
LA CÈNE ET LE LAVEMENT DES PIEDS.
ET LE LAVEMENT DES PIEDS.
Provenant du cloître de l'abbaye de Trie-sur-Baïse.
Pierre. H. 0,36 ; L. 0,525.
Fin du XV^e^ siècle.

Tarbes. Musée Massey.

Le cloître de l'abbaye de Trie dont on a pu dater la construction de la période 1484-1490 fut détruit par les Huguenots en 1571 et ses vestiges sont partagés, aujourd'hui, entre la ville de Tarbes et diverses collections des Etats-Unis dont le musée de Cleveland et surtout le musée des Cloîtres à New York où trois galeries ont été reconstituées de façon très évocatrice. Mais le hasard a voulu que la majeure partie des chapiteaux de New York comportent des éléments héraldiques qui contribuent à donner à l'ensemble un caractère quelque peu laïc. Or, la série des chapiteaux consacrés à la vie du Christ dont celui-ci faisait partie ne comportait pas, semble-t-il, d'armoirie. Il est intéressant de noter que l'art gothique dans sa dernière période renoue avec la tradition du chapiteau historié de l'époque romane.

Bibl. : DUFFO (1926).

66

66

ANGE PORTE-FLAMBEAU.
Statue provenant de l'église de Saulnières (Eure-et-Loire).
Pierre peinte. H. 1,08.
Fin du XV^e^ siècle.

Musée du Louvre. (*Inv. RF.* 1346).

L'ange est vêtu d'une longue tunique serrée à la taille que dissimule presque entièrement la lourde chape, au large galon, qu'un fermail retient sur la poitrine. Le visage d'un modelé très délicat, avec des yeux bridés, est encadré par de belles boucles amples. Le chandelier a disparu. Cet ange faisait partie d'un ensemble assez important puisque son pendant existe au Musée du Louvre et que des fragments de sculptures du même style ont été signalés autrefois dans la collection de Reiset. La solidité de la construction des volumes et la douceur des formes rattachent étroitement cette sculpture normande à l'art de la vallée de la Loire. L'existence d'œuvres de ce type, d'une beauté très idéalisée, explique en partie la facilité avec laquelle l'art français assimila l'italianisme à partir des premières années du XVI^e^ siècle.

Bibl. : AUBERT-BEAULIEU (1950), n° 307.

67

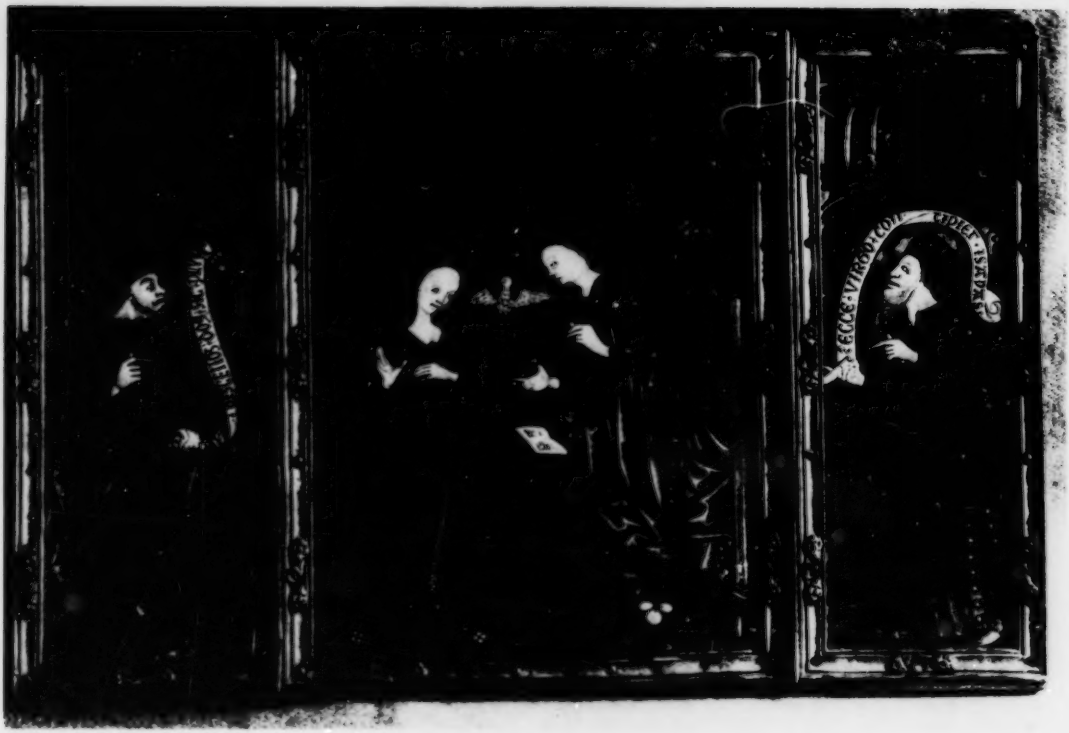
CHEF RELIQUAIRE DE SAINT MOMELIN.
Argent doré et pierreries. H. 0,41.
Deuxième moitié du XV^e^ siècle.

Saint-Momelin (*Nord*). *Eglise paroissiale.*

Le XV^e^ siècle est une période particulièrement brillante pour l'orfèvrerie religieuse. Les reliquaires, tout en restant fidèles aux formes traditionnelles, sont influencés par l'évolution de la sculpture monumentale contemporaine. Ce buste-reliquaire est placé sur un socle polygonal. La mitre et les orfrois sont constellés de perles et pierreries montées au centre de motifs végétaux. Grâce à une charnière placée sur la nuque, on peut découvrir un bloc de cristal placé au sommet du crâne et permettant d'apercevoir la relique. Le visage est peint au naturel, selon une technique attestée dès le XIII^e^ siècle (reliquaire de Jaucourt du Louvre). Le chef-reliquaire de saint Momelin fut commandé en 1463 par Robert Fillastre, abbé de Saint-Bertin de Saint-Omer. Momelin, apôtre de la France du nord, fut, en effet, abbé de Saint-Bertin avant de succéder à saint Eloi à Noyon. Il fut principalement honoré à Saint-Quentin, Noyon et Saint-Omer où on l'invoquait pour secourir les enfants atteints de bégaiement ou qui éprouvaient des difficultés à parler.

Exp. *Trésors des églises* (1965), n° 18.

67 ▶



68

68
TRIPTYQUE :
L'ANNONCIATION ENTRE DAVID ET ISAIE.
Email peint sur cuivre. H. 0,22 ; L. 0,36.
Fin du XV^e^ siècle.

Orléans. Musée des Beaux Arts (*Inv. A.* 6947).

Après une éclipse quasi totale pendant la fin du XIV^e^ siècle et le début du XV^e^ siècle, les ateliers de Limoges spécialisés dans le travail de l'émail adoptent une nouvelle technique, celle de l'émail peint, et continueront à la pratiquer jusqu'à nos jours. Pour la fin du XV^e^ siècle, on regroupe les émaux conservés autour de quelques pièces majeures. Le triptyque entré en 1825 au musée d'Orléans est une de ces têtes de file. Les rapports avec la miniature contemporaine sont évidents avec cependant un coloris plus violent et un dessin parfois simplifié mais très expressif. On notera les architectures avec leurs arcs en accolade très ouverte, caractéristiques de la phase tardive de l'art flamboyant, le beau travail du drapé de l'ange Gabriel et le costume pittoresque des deux prophètes qui peut avoir subi l'influence de ceux portés par les acteurs des mystères. Une œuvre du même maître et de composition semblable se trouve à Baltimore.

Bibl. : MARQUET DE VASSELOT (1921), p. 80-94 — ROSS (1941), p. 15.
Exp. *Emaux de Limoges* (1963), n° 164. — *Traesures from Medieval France* (1967), n° VII - 10.

69

69

L'ÉDUCATION DE L'ENFANT.
Email peint sur cuivre. H. 0,217 ; L. 0,168.
Fin du XV^e^ siècle.

Troyes. Musée des Beaux Arts.

La Vierge assise est vue à mi-corps. Elle est vêtue d'une robe pourpre dont les bordures et les ornements sont rehaussés de perles d'émail. L'enfant, de profil, lit dans le livre que lui présente sa mère. Sur la corniche de la boiserie qui évoque sommairement la chambre où se déroule la scène on lit MATER + REGIS ANGELORUM. Cette belle plaque, qui provient des collectifs Soltykoff (1861) et Mitantier (1888), a été attribuée à l'atelier du triptyque d'Orléans. Mais son style apaisé la rapproche beaucoup plus du style de Nardon Pénicaud, l'un des plus importants émailleurs limousins, connu de 1493 à 1541. Plus que l'influence de la miniature, c'est sans doute celle de la gravure (et en particulier des gravures rhénanes) de la fin du XV^e^ siècle qui est ici sensible.

Bibl. : MARQUET DE VASSELOT (1921), p. 90 et n° 64.
Exp. *Emaux de Limoges* (1963), n° 165.

70

70

HEURES A L'USAGE DE PARIS.
Parchemin, 210 ff. ; 0,135 × 0,95.
Début du XV^e^ siècle.

Paris. Bibliothèque nationale (*Ms. lat.* 1379).

Les ateliers d'enlumineurs parisiens de la fin du XIV^e^ siècle et du début du XV^e^ siècle consacrèrent une bonne part de leur activité à la décoration de livres de prières, à l'usage le plus souvent de laïcs. Ces « livres d'heures » comprenaient en général un calendrier, l'office canonique, l'office de la Vierge, celui des Morts, et des prières en latin ou en français. Ce livre d'heures a peut-être été illustré pour une femme si l'on en juge par la miniature du f° 202 qui représente une dame agenouillée devant sainte Catherine, mais avait été prévu initialement pour un homme, car toutes les prières sont au masculin. Il a été enluminé dans l'atelier d'un peintre anonyme que, du nom de son œuvre principale, on nomme le « Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut » (ms. lat. 1161), dont on suit l'activité de 1410 à 1430 environ et qui est remarquable par l'élégance de son dessin. Le livre comprend en tout douze peintures dont les plus remarquables sont l'Annonciation (f° 26), la Fuite en Egypte (f° 77 v°), le roi David (f° 90) et la Vierge à l'enfant (f° 150).

Bibl. : LEROQUAIS (1927), I, 203. — PORCHER (1959), p. 66.
Exp. *Manuscrits à peintures* (1955), n° 202.

71

71
HEURES A L'USAGE DE PARIS AVEC CALENDRIER A L'USAGE DE TOURS.
Parchemin, 231 ff. ; 0,130 × 0,100.
Fin du XV^e^ siècle.

Paris. Bibliothèque nationale (*lat. 1417*).

La personnalité de Jean Fouquet domine la peinture française de la seconde moitié du XV^e^ siècle. Tourangeau de naissance, mais formé peut-être à Paris, il revint s'installer dans sa ville natale après sans doute un séjour assez long en Italie. Aussi ne faut-il pas s'étonner de trouver dans son œuvre des recherches de perspective, plus instinctives que raisonnées d'ailleurs, et de nombreux motifs décoratifs d'origine ultra-montaine. A côté d'un nombre fort restreint de manuscrits enluminés de sa main (*Antiquités judaïques, Heures d'Etienne Chevalier, Grandes Chroniques, Boccace de Munich*), de quelques panneaux peints et de deux émaux qui lui sont attribués, il existe quelques manuscrits exécutés dans son atelier et qui reflètent fidèlement sa conception picturale. Celui-ci est un des plus beaux. Les vingt peintures qui le décorent ont parfois des fonds d'azur relevés de rinceaux d'or, ce qui est un trait archaïsant mais le plus souvent comportent des paysages ou de véritables scènes d'intérieur. L'image la plus intéressante est celle qui nous montre le cortège des funérailles (f° 206). La présence d'armoiries sur le drap mortuaire avait fait penser que le manuscrit avait pu être enluminé pour le célèbre historien Philippes de Commynes. Mais les prières sont rédigées au féminin et l'identification du blason reste incertaine.

Bibl. : DURRIEU (1906), p. 257. — LEROQUAIS (1927), I, p. 259. — PORCHER (1959), p. 68-73.

72

73

72 73

TAPISSERIES : DEUX SCÈNES DE L'HISTOIRE D'ESTHER ET D'ASSUERUS.

72. *La désobéissance de Vasthi.*
H. 3,55 ; L. 1,95.

73. *La répudiation de Vasthi.*
H. 3,55 ; L. 2,16.

Anciennes collections des ducs de Lorraine.
Dernier quart du XV^e^ siècle.

Nancy. Musée Lorrain.

Dès 1461-1462, Pasquier Grenier, tapissier de Tournai, vendait à Philippe le Bon, duc de Bourgogne, une suite de six tapisseries racontant l'histoire d'Esther. Il est probable que cette suite fut retissée vers 1480 (il existe d'ailleurs une pièce semblable au n° 72, conservée au Louvre). Stylistiquement, il faut rapprocher, en effet, les tapisseries de Nancy de l'*Histoire d'Hercule* exécutée à cette date pour le cardinal de Bourbon. La présence d'inscriptions en français (mais avec des formes dialectales picardes), malheureusement incomplètes, qui commentent la scène de façon moralisante sont un caractère qui persistera très longtemps dans la tapisserie française.

Bibl. : SOIL (1891), pp. 240-242. — ASSELBERGHS (1967), n° 19 et 20.

74

74

CHRIST DE PITIÉ.
Pierre. H. 0,72.
Premier quart du XVI^e siècle.

Troyes. Musée historique de Troyes et de la Champagne (Hôtel de Vauluisant).

La dévotion à la Passion du Christ a suscité toutes sortes de représentations pathétiques du Christ souffrant. Le « Christ de Pitié » est un des types les plus caractéristiques : on y voit Jésus déjà couronné d'épines, assis sur un rocher qu'un crâne indique clairement comme étant le Golgotha et qui attend mains et pieds liés d'être cloué sur la croix. Celui de Troyes est remarquable par le soin avec lequel a été traitée l'anatomie émaciée du Christ et le contraste voulu entre l'énorme couronne et le visage délicat mais plein de noblesse. Il montre la profonde originalité des ateliers champenois juste avant la vague d'italianisme qui caractérise la Renaissance.

Bibl. : *Guide du musée* (1972), n° 29.
Exp. *Christ de Pitié* (1971), n° 29.

75

POTEAU CORNIER : L'ANNONCIATION.
Provenant d'une maison au n° 40 de l'ancienne rue du Temple à Troyes.
Bois. H. 3,55 ; L. 0,33.
Début du XVI^e siècle.

Troyes. Musée historique de Troyes et de la Champagne (Hôtel de Vauluisant).

Les maisons dites « à pans de bois » remontant à la fin du Moyen Age sont encore relativement nombreuses en France. Le plus souvent très sobrement ornées de quelques motifs végétaux, elles ont parfois reçu un décor figuré assez abondant, où certaines scènes religieuses peuvent avoir fait fonction d'enseigne. Ici, le poteau d'angle de la maison présente sur une face l'ange Gabriel et sur l'autre la Vierge ; entre eux, un vase d'où émerge la tige de lys traditionnelle. Au-dessus, un ange joue de la vielle. Les deux personnages principaux sont abrités sous des niches en coquille qui indiquent une indéniable influence italienne mais leur drapé reste conforme à la tradition médiévale.

Bibl. : *Guide du Musée* (1972), n° 88.
Exp. *La Vierge dans l'art* (1950), n° 205.

76

BAISER DE PAIX : L'ANNONCIATION.
Ivoire. H. 0,95 ; L. 0,100.
Vers 1500.

Orléans. Musée des Beaux Arts (*Inv. A.* 6966).

Le fait d'orner la face d'un baiser de paix, souvent consacrée à l'image du Christ, par une représentation de l'Annonciation est caractéristique de l'expansion de la dévotion mariale à la veille de la Réforme. Ici, le modèle de la composition doit certainement avoir été une xylographie si l'on en juge par le style des drapés et le mode de figuration des accessoires. Certains détails iconographiques ne manquent pas d'intérêt : ainsi, le calice que porte la figure qui apparaît dans la nuée (Dieu le Père ? ou un ange ?), ou bien la corbeille de laine aux pieds de la Vierge et le gobelet sur la table qui viennent directement du Protévangile, apocryphe mis sous le nom de saint Jacques.

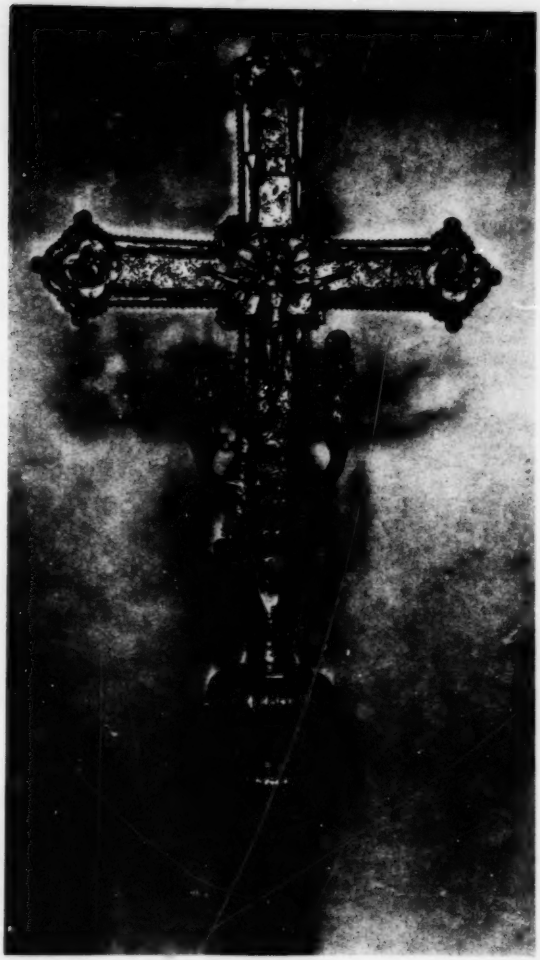
Bibl. : KOECHLIN (1924), II, n° 911.

77

CROIX DE PROCESSION.
Argent repoussé et doré sur âme de bois. H. 0,70 ; L. 0,60.
Début du XVI^e^ siècle.

Castillon-en-Couserans. Eglise paroissiale.

La présence de quadrilobes à chaque extrémité des bras de la croix donnent à celle-ci l'aspect général d'une croix tréflée. Sur la face principale sont ornés, à gauche et à droite du Christ crucifié par trois clous, de figures d'évangélistes, en haut par l'image symbolique du Pélican, en bas par la résurrection d'Adam. Au revers, deux autres évangélistes occupent les médaillons du haut et du bas tandis qu'au centre trône saint Pierre, coiffé de la tiare et tenant les clefs. De part et d'autre de la croix, deux tiges incurvées supportent les statuettes de la Vierge et de saint Jean. Cette disposition assez rare se retrouve néanmoins sur quelques croix méridionales (en particulier celle de Salles-Curant) mais se rencontrait déjà sur des croix mosanes de la fin du XII^e^ siècle et sur des croix italiennes du XIV^e^ siècle. La croix de Castillon, œuvre toulousaine du début du XVI^e^ siècle, est une des plus grandes des croix de procession du midi de la France. Elle présente l'intérêt d'unir à une structure gothique traditionnelle, un décor de rinceaux légers qui appartient au vocabulaire ornemental de la première renaissance. Le nœud est du XVIII^e^ siècle.



77

78

78

TAPISSERIE :
SCÈNE DE LA VIE DE SAINT FLORENT.
Provenant du monastère Saint-Florent de Saumur.
Laine et soie. H. 1,80 ; L. 5,15.
1524.

Saumur. Eglise Saint-Pierre.

Commandée par l'abbé Jacques Le Roy (dont elle porte les armoiries) pour son abbaye, en 1524, la tapisserie de la Vie de saint Florent comprenait à l'origine neuf pièces et avait été payée 2 066 livres. Celle exposée ici illustre l'un des miracles du saint. Florent, qu'un ange a invité à s'établir au Mont Glonne, en chasse les serpents et y construit un oratoire en l'honneur de saint Pierre avant de délivrer les habitants de Meure-sur-Loyre d'un « gros serpent, qui vomissait le venin serpentin ». Les tapisseries hagiographiques de ce type, assez nombreuses autrefois dans la vallée de la Loire, étaient exécutées sur place par des ateliers nomades. Le style des cartons est déjà très marqué par l'art de la première renaissance dont les éléments les plus caractéristiques (pilastres décorés « au candélabre ») se remarquent dans l'architecture.

Exp. *Tapisserie française* (1948), n° 90.

79

LA PARENTÉ DE LA VIERGE :
SAINTE ANNE ET SES TROIS FILLES.
Vitrail provenant de l'église Saint-Vincent de Rouen.
H. 2 m ; L. 1,95.
Vers 1525.

Rouen. Musée des Beaux Arts (en dépôt).

L'iconographie de ce vitrail est très complexe : il illustre la parenté légendaire que la fin du Moyen Age attribuait à la Vierge. Dans le fragment présenté, on voit sainte Anne (figurée selon la formule dite de « l'éducation de la Vierge »), à gauche Marie-Jacobé et à droite Marie-Salomé, ses deux autres filles. Le reste du vitrail figurait la descendance de ces trois demi-sœurs (avec au sommet le Christ) à la façon d'un arbre généalogique dont on aperçoit ici les premières branches. Stylistiquement, ce vitrail se ressent de l'influence néerlandaise, influence justifiée par la présence à Rouen au début du XVI[e] siècle du peintre verrier Arnoult de Nimègue. Son chromatisme chatoyant appartient bien à l'art de la fin du Moyen Age mais les éléments décoratifs sont ceux de la Renaissance. Ce vitrail se trouvait jusqu'en 1945 dans la belle église Saint-Vincent de Rouen. Déposé au début de la guerre, il fut ainsi sauvé d'une destruction certaine car l'édifice a été entièrement détruit au cours des bombardements de 1943-1944.

Bibl. : LAFOND (1927-1928), p. 152. — PERROT (1972), p. 35 et fig. 14.

Victor ALLEGRE. *Les richesses médiévales du Tarn*. Toulouse, 1954.

Marie-Thérèse d'ALVERNY. *La sagesse et ses sept filles. Recherches sur les allégories de la philosophie et des arts libéraux du IX^e^ au XII^e^ s.* dans *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*. Paris, 1946, p. 245-278.

J. P. ASSELBERGHS. *La tapisserie tournaisienne au XV^e^ s.* Tournai, 1967. [Catalogue d'exposition.]

Marcel AUBERT, Michèle BEAULIEU. *Description raisonnée des sculpteurs du Moyen Age... du Musée du Louvre*. Paris (Ed. Musées Nationaux), 1950.

Pierre-Marie AUZAS. *Découverte d'une statuette de Vierge en Majesté*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*. 1966, p. 66-74.

François AVRIL. *La décoration des manuscrits en Normandie à l'époque romane*, dans *Positions de thèse de l'Ecole des Chartes*, 1963.

Ernest BABELON. *Histoire de la gravure sur gemme*. Paris, 1902.

Marguerite de BEVOTTE. *La sculpture de la fin de la période gothique dans la région de Toulouse*. Paris (Laurens), 1936.

Simone BOURLARD-COLIN. *Catalogue des sculptures... du Musée Borély*. Marseille, s.d.

Emile BREUILLAC. *Catalogue du Musée lapidaire* [*de la ville de Niort*] dans *Mémoires de la Société historique et scientifique des Deux-Sèvres*. 8, 1912, p. 177-325.

Catalogue du Musée d'Abbeville et du Ponthieu. Paris (Plon-Nourit), 1902.

Catalogue du musée de la Société archéologique et historique de la Charente. Angoulême, 1915.

Yvan CHRIST. *Paris aura-t-il bientôt son musée archéologique*, dans *Archéologia*, 1972.

Kenneth J. CONANT. *Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre*. Cambridge-Mâcon (Protat), 1968.

René CROZET. *L'Art roman en Saintonge*. Paris (Picard), 1971.

Claude DALBANNE. *Bas-relief représentant l'Ange de l'Annonciation*, dans *Orientalia christiana periodica*. 13, 1947, p. 86-92.

Charles DARAS. *Augoumois roman*. La Pierre-Qui-Vire (Zodiaque. « La Nuit des Temps »), 1961.

G. DEZ. *Musée de Poitiers, vieux émaux*. Poitiers, 1934.

Pierre DUBOURG-NOVES. *Les sculpteurs de la cathédrale d'Angoulême*. (Thèse de 3^e^ cycle, à paraître.)

Paul DURRIEU. *Un livre d'Heures peint par Jean Fouquet pour Commines*, dans *C.R. Académie des Inscriptions*. 1906, p. 257.

J. DUFFO. *Ce qui est advenu des chapiteaux de Trie* dans *Revue des Hautes-Pyrénées*, 1926, p. 86-87.

Edmond DU SOMMERARD. *Musée des Termes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art...* Paris, 1883.

Jules FORMIGÉ. *L'abbaye royale de Saint-Denis*. Paris (P.U.F.), 1960.

Denise Fossard. *Les sarcophages mérovingiens de Paris*, dans *Paris et Ile-de-France (Mémoires publiés par la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France)*, t. 11, 1960, p. 230-269.

Anatole Frolow: *Les reliquaires de la Vraie Croix*. Paris (Klinsieck), 1965.

Marie-Madeleine S. Gauthier. *Emaux Limousins*. Paris (Le Prat), 1950.

Adolph Goldschmidt. *Die Elfenbeinskulpturen*. Berlin (Cassirer), 1914-1923, 3 vol.

Louis Gonse. *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*. Paris, 1904, 2 vol.

Guide du musée historique de Troyes et de la Champagne. Troyes, 1972.

Jules Guiffrey. *Histoire générale de la Tapisserie en France*. Tours (Mame), 1886.

Richard Hamann. *Die Abteikirche von St-Gilles und ihre kunstlerische Nachfolge*. Berlin (Academie Verlag), 1955.

Jean Hubert, Jean Porcher, Wolfgang F. Volbach. *L'Empire carolingien*. Paris (Gallimard, « l'Univers des Formes »), 1968.

Jean Hubert, Jean Porcher, Wolfgang F. Volbach. *L'Europe des Invasions*. Paris (Gallimard, « l'Univers des Formes »), 1968.

Eugène Hucher. *Catalogue du Musée archéologique*. Le Mans, 1869.

Kingsley-Porter. *Romanesque Sculpture of pilgrimage Roads*. Boston, 1923, 10 vol.

Raymond Koechlin. *Les ivoires gothiques français*. Paris (Picard), 1924, 2 vol.

Jean Lafond. *Les vitraux de Saint-Vincent* dans *Bulletin de la société des Amis des Monuments rouennais*, 1927-1928.

Hubert Landais et Monique Jacob. *Château de Saumur. Musée des Arts décoratifs*. Angers (Siraudean), 1965.

André Lapeyre. *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon*. Paris, 1960.

Mary Larrieu. *Chapiteaux en marbre antérieurs à l'époque romane dans le Gers*, dans *Cahiers archéologiques*, 14, 1964, p. 109-157.

Philippe Lauer. *Catalogue général des manuscrits latins de la Bibliothèque nationale*. Paris, 1939 (t. 1), 1940 (t. 2).

Edmond Le Blant. *Catalogue des Monuments chrétiens du Musée de Marseille*. Paris, 1894.

Victor Leroquais. *Les Sacramentaires et les missels manuscrits des Bibliothèques de France*. Paris, 1924.

Victor Leroquais. *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*. Paris, 1927.

Jean-Jacques Marquet de Vasselot. *Les crosses limousines du XIII^e siècle*. Paris, 1941.

Jean-Jacques Marquet de Vasselot. *Les émaux limousins de la fin du XV^e s. et de la première partie du XVI^e s.* Paris (Picard), 1921.

Millar Meiss. *French Painting in the time of Jean de Berry*. Londres (Phaidon), 1967.

Mathieu Meras. *Les découvertes archéologiques récentes à l'abbaye de Moissac*, dans *Les Monuments historiques de la France*, p. 102-103.

Françoise Perrot. *Le Vitrail à Rouen* dans « *Connaître Rouen* », t. 2. Rouen, 1972.

André Philippe. *Musée départemental des Vosges. Catalogue de la section des Beaux-Arts*. Epinal, 1929.

Léon Pressouyre. *Sculptures retrouvées de la cathédrale de Sens*, dans *Bulletin monumental*, t. 127, 1969, p. 107-118.

Jean Porcher. *L'enluminure française*. Paris (Arts et Métiers graphiques), 1959.

Marvin Chauncey Ross. *Master of the Orleans triptyck*, dans *Journal of the Walters Art Gallery*, IV, 1941, 15 p.

Francis Salet. *Cluny III*, dans *Bulletin Monumental*, 126 (1968), p. 235-292.

Marc Sandoz. *Eléments datables d'art pré-roman et roman au Musée des Beaux-Arts de Poitiers*, dans *Dibutade* 5, 1958, p. 1-30.

Willibald Sauerlander. *Von Sens bis Strassburg*. Berlin (W. de Gruyter), 1966.

E. Soil. *Les tapisseries de Tournai*. Tournai, 1891.

Michel Soubeyran. *Le Musée du Périgord*. Périgueux, 1961.

Geneviève Souchal. Autour des plaques de Grandmont : *une famille d'émaux champlevés limousins de la fin du XII^e s.* dans *Bulletin Monumental*, t. 125, 1967, p. 63-67.

Paul Thoby. *Les croix limousines*. Paris, 1953.

Paul Vitry et Gaston Briere. *Documents de Sculpture française du Moyen Age*. Paris (Longuet), s.d.

EXPOSITIONS

L'art en Champagne au Moyen Age. (Paris. Musée de l'Orangerie.) Avril-juillet 1959.

Bordeaux. Deux mille ans d'histoire. (Bordeaux, Musée d'Aquitaine, 1971.)

Cathédrales. Sculptures, vitraux, objets d'art, manuscrits des XII^e et XIII^e siècles. (Paris, Louvre.) Février-avril 1962.

Chefs-d'œuvre de l'art français. (Paris, Petit Palais.) 1937.

Chefs-d'œuvre romans des Musées de Province. Paris (Louvre), Novembre 1957 - Mars 1958.

Le Christ de Pitié. Brabant-Bourgogne. Dijon. Palais des ducs de Bourgogne, 1971.

Emaux de Limoges. (Rome, Musée du Vatican.) 12 novembre-12 décembre 1963.

Europe Gothique. (Paris, Musée du Louvre), 1968.

Exposition d'art français au Japon. (Tokyo, Musée d'art occidental), 1954.

Exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800. (Paris, Exposition universelle.) 1900.

Exposition Universelle. (Tokyo.) 1970.

La France de Saint-Louis. (Paris, Salle des Gens d'armes du Palais.) Octobre 1970-Janvier 1971.

Huit siècles de sculpture française. Chefs-d'œuvre des Musées de France. Paris (Musée du Louvre), Mai-juin 1964.

Manuscrits à peintures du VII^e au XII^e s. (Paris, Bibliothèque Nationale), 1954.

Manuscrits à peintures du XIII^e au XVI^e siècle. (Paris, Bibliothèque Nationale), 1955.

Musées de Bourgogne. (Dijon, Musée des Beaux-Arts.) 1952.

Richesses d'art en Tarn-et-Garonne. (Montauban, Musée Ingres.) 9 juin-31 octobre 1972.

Saint Bernard et l'art des Cisterciens. Dijon (Palais des Etats de Bourgogne), 1953.

La Tapisserie française du Moyen Age à nos jours. Catalogue (Paris, Musée National d'Art Moderne), Juin-juillet 1946.

Traesures from Medieval France. (Cleveland, Museum of Art.) 1967.

Trésors d'art gothique en Languedoc. (Montauban, Musée Ingres.) Juin-Septembre 1961.

Trésors des églises de France. (Paris, Musée des Arts décoratifs.) 1965 (2^e édition).

La Vierge dans l'art français. (Paris, Petit-Palais.) Mai 1950.